



Von

Max Burckhard

Manz Verlag Wien



Eugen

Max Burckhard

Theater

Kritiken, Vorträge und Aufsätze

II. Band

(1902—1904)



Wien, 1905

Manzsche k. u. k. Hof-Verlags- und Universitäts-Buchhandlung

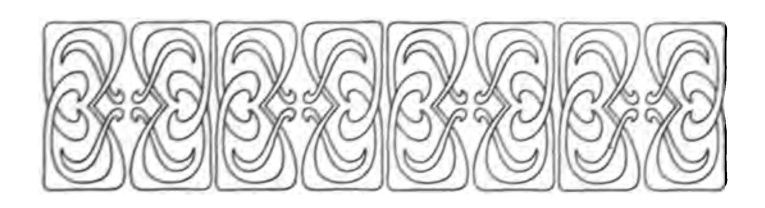
I., Kohlmarkt 20

Buchdruckerei der Manzschen k. u. k. Hof-Verlags- und Universitäts-Buchhandlung in Wien.

Inhaltsverzeichnis.

*





Der Herakles des Euripides.

Deutsch von Ulrich v. Wilamowitz, aufgeführt am 6. Jänner 1902 im Theater in der Josefstadt vom Akademischen Verein für Kunst und Literatur.

Wenn man von der „klassischen Kunst" spricht, hat man dabei unwillkürlich den Gedanken an eine ruhige, abgeklärte Kunst des Schönen vor Augen, die in stiller Ruhe hoch über den Kämpfen des Lebens schwebt. Aber das ist nur ein Trugbild unserer frommen Wünsche, unserer Friedenssehnsucht, und nur an dem fernen Horizonte der Vergangenheit schimmert dieser stille Schein „klassischer Ruhe". Sobald es uns nur gelingt, uns hineinzuversetzen in diese Vergangenheit und recht zu versenken in die Zeiten und Werke der „Klassiker", dann fühlen wir auch aus ihnen heraus den heißen Odem des Kampfes wehen, der ununterbrochen die Welt durchzittert und in dem auch die Kunst nur eine Waffe ist für den Kampf der Ideen, eine Waffe freilich, die um so wirksamer im Streite ist, je weniger sie Kampfmittel, je mehr sie nur Schmuck zu sein *scheint*.

Wenn wir als „Klassiker" etwa jene zu bezeichnen uns gewöhnt haben, bei denen der Charakter der Kunst als Kampfmittel am besten hinter dem schimmernden Scheine des Schmuckes verborgen ist, dann dürfen wir den Euripides keinen Klassiker nennen. Denn er ist geradezu der Kampfhahn unter den attischen Tragikern. Der Dramatiker ist aber überhaupt ein Kämpfer, er muß ein Kämpfer sein, wenn uns sein Stück ordentlich packen soll. Auch Aischylos und Sophokles waren solche Ideenkämpfer. In geistvoller und überzeugender Weise hat uns z. B. hinsichtlich der Orestie Wilamowitz gezeigt, wie Aischylos den

von den Epikern überlieferten Stoff in seinem Drama mit bewußter Absicht umgestaltet hat, nicht etwa um der äußern dramatischen Form und Wirkung willen, sondern um neuen Ideen zum Siege zu verhelfen gegen die in den alten Mythen verkörperten alten Ideen. Die Menschen, die diese alten Mythen ersonnen hatten, waren keine Müßiggänger gewesen, die ihren Mitmenschen zum bloßen Zeitvertreibe Geschichten von Göttern, Helden und Menschen ersonnen hatten. Diese Mythen sind die Ausdrucksformen und zugleich die Propagierungsmittel ethischer und sozialer Ideen gewesen, und eben darum waren diese Mythen den attischen Tragikern ein so willkommener Behelf, dem veränderten Gewissen ihrer Zeit Ausdruck zu geben, Stellung zu nehmen für und wider jene Ideen. Darum hat auch Euripides seinen Stoff immer wieder aus diesen alten Mythen gewählt, ganz so wie Sophokles und Aischylos, denn wie sie dem Gläubigen ein geeignetes Mittel waren, für den Glauben und für die Götter zu kämpfen, dem Reformer ein Mittel, seine Ideen fortschreitender Humanität gegenüber den alten starren Satzungen zum Ausdrucke zu bringen, so waren sie ihm, dem Götterleugner, der nur die Dike, die Weltvernunft, als Gottheit anerkannte, das geeignetste Mittel, zu demonstrieren: aber es ist ja überhaupt alles nicht wahr, so gemeine Kerle, wie eure Götter wären, können doch unmöglich Götter sein.

Fast in allen uns erhaltenen Dramen des Euripides und in vielen der auf uns gekommenen Fragmente kehrt der Gedanke in den verschiedensten Formen wieder: es gibt keine Götter, die überlieferten Mythen sind nicht wahr. Wenn der Dichter in dem bei Athenagoras (*πρεσβεία περὶ Χριστιανῶν* C. 25) überlieferten Fragment seinen Helden nur ausrufen läßt: „Oft stieg in meiner Seele der Gedanke auf, ob der Zufall die Menschen regiert oder ein Gott" — wenn er in dem in der Anthologie des Joannes Stobaios erhaltenen Fragment aus Philoctet den Wahrsagern zuruft: „Was schwört ihr da, auf Königsstühlen euch spreizend, der Götter Tun genau zu wissen?" — so sagt seine Iphigenie (386 f.) mit dürren Worten: „Ich halte es für unglaubwürdig, daß Tantalus jene Göttermahlzeit gab und Götter sich am Fleische seines Sohnes delektierten". Und

ähnlich bekennt Herakles (1341 f.): „Daß die Götter verbotene Liebesfreuden suchen, Fesseln an den Händen tragen, daß einer von ihnen Herr des andern sei, habe ich nie geglaubt und werde es nie glauben. Denn der Gott, wenn er wirklich ein Gott ist, braucht nichts; das sind nur erbärmliche Lügen von Dichtern"; und von seiner Feindin Hera, die ihn aus schnöder Eifersucht zu Grunde gerichtet hat, ruft er (1308) verächtlich aus: „Und zu einem solchen Gotte sollte irgend jemand beten wollen?"

Freilich, im Munde des Herakles mag es seltsam erscheinen, daß er, der soeben die niedrige Rachsucht der Hera an sich erfahren hat, gleich darauf erklärt, er könne den Göttern nichts Niedriges zumuten. Aber vom Standpunkte des Dichters aus paßt eines vortrefflich zum andern. Eure Götter sind nach dem Inhalt eurer Mythen nichts andres als ein Gesindel, ruft er dem Volke zu, folgleich sind eure Götter, die ihr ja nur aus euren Mythen kennt, Fabelwesen und diese Mythen selber Fabelmythen.

Bei solcher Auffassung kommt nun natürlich der Dichter immer in einen gar seltsamen Konflikt mit seinem Stoffe. Er will uns zugleich den Mythus vorführen — und zugleich zeigen, daß der Mythus nicht wahr, ja daß er eigentlich widersinnig ist, in ähnlicher Art etwa, wie sich in den Erlöserdramen der jüngsten Zeit (z. B. J. Brands Trauerspiel „Der Erlöser") Rationalistisches und Mystisches gar seltsam mischt. Der Dichter fürchtet sich immer, es könnte aus seiner eigenen Dichtung für den Mythus Kapital geschlagen werden, und darum verwahrt er sich fortwährend hiegegen. Fast komisch wirkt es zum Beispiele, wie er die göttliche Abstammung des Herakles immer nur „mit Vorbehalt" erörtern läßt (vgl. 354, 827, 1263) und wie Lykos die ganzen Wundertaten des Herakles rationalistisch erklärt, Zeus Vaterschaft sei eine von Amphitryon ausgesprengte Prahlerei, den nemeischen Löwen habe Herakles in einer Falle gefangen und dergleichen. Da werden wir fast an die Taten der spätern rationalistischen Mythographen erinnert, etwa an Paläphatus, der in seiner Schrift *περὶ ἀπίστων*, von der ein Auszug auf uns gekommen ist, den Mythus von Lynkeus, der mit seinen Blicken in das Innere der Erde drang, dahin deutete, er sei ein Bergmann gewesen mit seinem Grubenlicht, und den von Aktäon,

den angeblich die Hunde zerrissen, dahin, er habe sich durch zu großen Aufwand für seine Jagdpassion in Konkurs gebracht; oder gar an Dion Chrysostomos mit seinem „Beweis, daß Troja nicht erobert wurde“ und daß Hektor den Achill erschlug (Rede an die Ilier).

Dieser rationalistische Zweifel, von dem eben die Rede war, durchsetzt fast alle Tragödien des Euripides, ja von der „weisen Melanippe“ unseres Dichters sagt Nestle in seinem jüngst erschienenen hochinteressanten Werke über Euripides, sie müsse geradezu „ein gegen den Wunderglauben gerichtetes Tendenzdrama gewesen sein“. Auch in Herakles leuchtet dieser Skeptizismus überall durch, und ich glaube nicht, daß man mit Wilamowitz rein äußerlich die erste und die zweite Hälfte einander so gegenüberstellen kann, daß Euripides „in dem ersten Teile seines Dramas den Herakles der Überlieferung selber hinstellt, um ihm im zweiten Teile den umgewerteten gegenüberzustellen“. Aber in wahrhaft genialer Weise hat Wilamowitz den Grundgedanken erfaßt und herausgearbeitet, der neben der allgemeinen fast alle Tragödien des Euripides durchziehenden Tendenz gegen den alten Götterglauben dem Herakles sein ideelles Gepräge gibt. Euripides gehört nicht zu jenen, die den Wert roher physischer Kräfte überschätzen. Athenäus hat uns in seinen Deipnosophistai ein Fragment aus dem Autolikos des Euripides bewahrt, enthaltend eine Standrede des Dichters gegen die Anhänger des Athletensportes, die beginnt: „Tausende schlechter Kerle gibt es allenthalb in Griechenland, aber nichts Schlechteres gibt es als das Athletenvolk“. So hat er denn den Oberathleten Herakles, den Helden derer, deren Ideal selbstgenügsame Leibeskraft ist, in Wahnsinn stürzen lassen — und erst aus dem Unglück, das ihn betroffen hat, geht er geläutert hervor, das Leben als eine Last erkennend und es dennoch nicht von sich schleudernd, sondern geduldig weiter tragend. So hat Herakles, nachdem er die Welt besiegte, sich selbst besiegt.

Mutet uns der Rationalismus des Euripides und seine ganze, nicht auf Dogmatik gegründete Ethik schon so modern an, so kommt bei Herakles noch dieser besondere Gedanke des standhaften Pessimismus hinzu, der jenen Eindruck steigert.

Euripides war auch der richtige Moderne seiner Zeit. Freilich, aus der äußern Technik seiner Dramen könnten wir das heute nicht herausfühlen, denn gerade seine Technik ist es, die vorbildlich wurde für die spätere Tragödie und in ihr zu jener Schablone erstarrte, die unsere modernen Dramatiker erfolgreich bekämpft haben. Man betrachte z. B. nur im Herakles die einleitende Rede des Amphitryon, der sich hinstellt und dem Publikum erzählt, wer er ist und wer die andern sind, die auf der Bühne dastehen, und wie sie hingekommen sind. Oder den Bericht des Boten, der nur kommt, um zu erzählen, was sich im Hause abgespielt hat, und wieder rechtsum macht. Aber einen ganz andern Eindruck gewinnen wir sofort, wenn wir zusehen, wie sorgfältig Euripides alles zu motivieren sucht, z. B. warum Lykos es sich nicht genügen läßt, die Kinder des Herakles zu verbannen (165 f.), oder warum dieser bei seinem Einzuge von niemand gesehen wurde (595 f.). Und nun gar, wo er in pathologisches Gebiet greift, den Wahnsinn seines Helden schildert! „Er ist nicht der erste Tragiker, der den Wahnsinn auf die Bühne bringt; aber er ist der erste, der ihn nicht mehr als ein von den Göttern verhängtes Übel, nicht mehr als heilige Krankheit, sondern wie die wissenschaftlich gebildeten Ärzte seiner Zeit als eine durchaus natürliche, auf einer Aktion des Gehirns beruhende Krankheit betrachtet“ (Nestle, S. 98). In der auf uns gekommenen Sammlung von 53 dem Hippokrates zugeschriebenen Schriften befindet sich eine (*περὶ ἱερῆς νόσου*), die vom Wahnsinn (und der mit ihm verwechselten Fallsucht) fast dasselbe Krankheitsbild entwirft, das uns Euripides in seiner Schilderung der Raserei des Herakles vorführt. Und wie Herakles nach dem Anfall in Schlaf verfällt und genesen aus ihm wieder erwacht, wird es auch in den in der genannten Sammlung enthaltenen „Aphorismen“ des Hippokrates ein gutes Zeichen genannt, wenn den Wahnsinnsanfall ein Schlummer abschneidet.

Als „Modernen“ haben denn auch den Euripides seine Zeitgenossen gar wohl erkannt und — gewürdigt. Nur fünfmal vermochte er mit einer Tragödie den Siegespreis zu gewinnen, obwohl 22 Tetralogien von ihm aufgeführt wurden, Aristophanes durfte ihn, wohl gar unter dem Jubel der Menge, in den Fröschen

von Aischylos „einen jeder Schandtat fähigen (πανοῦργοσ) Lügner und Ränkeschmied“ nennen lassen, sein Privatleben wurde mit vergifteten Lügen umsponnen, seine Mutter zum Hökerweibe gemacht, er, der Gegner der Päderastie, zum Päderasten gestempelt und schließlich als Greis aus dem Vaterlande geekelt. Wie mißtrauisch die Athener gegen ihren großen Dichter waren und wie sie stets geneigt waren ihm zuzutrauen, er wolle etwas sagen, womit sie nicht einverstanden sein können, zeigt am besten die köstliche Geschichte, die uns Seneca bewahrt hat (Epistel 115). Er führt dort einige Verse des Euripides aus dem Bellerophontes an (der Pariser Kodex der Anthologie des Stobaios zitiert dieselben Verse aus der Danaë), in denen das Gold als das höchste Gut gepriesen wird, dem weder die Freuden der Elternliebe noch die der Kindesliebe vergleichbar sind. „Kaum waren diese Verse gesprochen“, berichtet Seneca, „brach das ganze Publikum einmütig los, den Schauspieler und die Dichtung niederzuzischen, bis Euripides selbst hervortrat und bat, man möge doch abwarten und sehen, welches Ende der Lobredner des Goldes nehme.“

Nun, heute hat Euripides derlei nicht mehr zu gewärtigen. Wir sparen unsern Groll auf für unsere Modernen. Im übrigen sind wir gebildete Leute. Wir wissen, wer Euripides war. Oder wenigstens tun wir doch so. Und das kommt ja dem äußern Resultate nach auf das gleiche hinaus. Ja nicht nur nach diesem, denn im Theater ist Suggestion fast alles. Und so würde vielleicht auch ein größeres, nicht durch eine Art von Zuchtwahl des Interesses von vornherein so ausgelesenes Publikum wie jenes, das sich bei der letzten Matinee zusammengefunden hatte, sich dankbar erweisen für Aufführungen von Werken des alten Götterfeindes und Weiberhassers — der die Dike verehrte und im Zyklopen die Satiren singen läßt: „Wäre doch das Weibergeschlecht gar nie entstanden — außer für mich allein!“ Nur müßten dann doch die Aufführungen besser sein. Denn bei aller Anerkennung für die schönen Intentionen des jungen Vereines, der so rasch sich berechtigte Sympathien für sein Streben und Wirken gewonnen hat, und bei aller Anerkennung für die opferwillige Hingebung der Darsteller, darf man

doch bei gewissen Dingen es sich nicht mit der Anlegung eines relativen Maßstabes genug sein lassen, besonders wenn es sich um Mitglieder unserer Hofbühne handelt. Protagonist in jedem Sinne des Wortes war Herr Heine als Amphitryon. Er wurde seiner Aufgabe am meisten gerecht. Nach ihm wäre Herr Paulsen zu nennen, der in seiner Botenerzählung manches zu guter Wirkung brachte. Herr Schmidt hätte für den Herakles nicht nur die Hünengestalt, aber nur diese kam zur Geltung, weil er sich überschrie und in leere Deklamation verstrickte. Fräulein Rabitow als Megara zeigte wieder ihre Vorzüge in den weicheren Tönen — und ihre Mängel im Affekt bei Forcierung ihrer Mittel. Ihr Register bricht plötzlich ab, und wenn sie im richtigen Gefühle dessen, was die Situation erfordert, mit der Stimme über die ihr gezogenen Grenzlinien hinaus will, streift sie doch nur in unreinen Tönen an ihnen dahin. Frau Mondthal als Lyssa wurde von ihrer Kollegin aus der Josefstadt Frau Wagen, die die Iris hübsch verkörperte und mit ziemlicher Korrektheit sprach, leicht überflügelt. Ein recht seltsamer Theseus war Herr Gregori. Relativ gut fand sich Herr Popp mit dem Tyrannen Lykos ab, und dasselbe Lob muß den Herren gezollt werden, die so redliche Mühe auf das Studium und die Wiedergabe der Chorpartien verwendet hatten.

Es ist ein hohes Verdienst von Wilamowitz, daß er durch seine lesbaren, verständlichen Übersetzungen der alten Tragiker das Interesse für sie neu geweckt, die Bekanntschaft mit ihnen weitern Kreisen vermittelt und den Anstoß gegeben hat, daß man versucht, sie wieder von der Bühne herab auf Zuschauer wirken zu lassen. Nur sollte man nicht gerade das an seinen Übersetzungen loben, was ihnen fehlt, das Dichterische. Wird doch seine Sprache oft geradezu platt. So, wenn er Megara sagen läßt (300):

„Dem Mann von Bildung aber und Erziehung
Kommt man entgegen mit Nachgiebigkeit“ —

oder den Herakles (1281):

„Und nun bin ich in solcher Zwangeslage.“

Und wenn wir den Chorführer dem Lykos zurufen hören (260): „Geh nur zurück, woher du kamst“, so werden wir unwillkürlich

an die Verse des bekannten Kneipliedes erinnert, die da lauten: „Geh' du nur wieder hin, wo du gewesen hast". Das soll sich aber ja nicht auf den alten Kampfdichter Euripides und ebensowenig auf den stets jugendfrischen, kampfesfrohen Gelehrten Wilamowitz beziehen. Wir könnten uns vielmehr glücklich schätzen, sähen wir jenen öfters auf der Bühne und hätten wir diesen hier als Lehrer der akademischen Jugend, ihn, der wie kaum ein anderer die Gabe hat, die Trümmer der Antike mit intuitiver Phantasie wieder zusammenzufügen und das Alte vor unsern Augen zu neuem Leben zu wecken.

Miß Hobbs.

Lustspiel von Jerome. Deutsches Volkstheater 4. Jänner 1902.

Im Volkstheater wurde als erste Novität dieses Jahres „Miß Hobbs", Lustspiel in vier Aufzügen von Jerome, gegeben. Miß Hobbs ist eine junge Dame, welche die Brautschaften und Ehen ihrer Freundinnen stört, indem sie diese aufhetzt, ihre weiblichen Unabhängigkeitsrechte gegen die Männer geltend zu machen. Natürlich wird Miß Hobbs schließlich dadurch unschädlich gemacht, daß sie selber ihren „Herrn" findet, der sie zähmt. Ebenso natürlich mag vielleicht den Kennern der alten Lustspielschablone erscheinen, daß die Sache vorübergehend durch eine höchst undelikate Wette kompliziert wird, die der präsumptive Hobbs-Bändiger hinsichtlich seines beneidenswerten Opfers geschlossen hat und von der diese um einige Akte zu früh Kenntnis erlangt. So endigt denn auch das Stück um einige Akte zu spät. In der Titelrolle brillierte Frau Odilon.



Reprise von Goethes „Egmont".

Burgtheater 8. Jänner 1902.

Im Hofburgtheater spielte am 8. d. M. im „Egmont" Herr Gregori den Brakenburg. Man kann vielleicht den Schluß ziehen, ein guter Faust werde nicht das richtige Zeug für die

gedrückte Passivität eines Brakenburg haben. Wenn man aber etwa umgekehrt daraus, daß Herr Gregori dem Faust nicht gewachsen war, geschlossen hat, er sei ein geeigneter Darsteller für den Brakenburg, so hat sich dieser Schluß als irrig erwiesen. Sehr gewinnend spielte diesmal Fräulein Rabitow die lyrischen Partien des Klärchen.

Reprise von Bauernfelds „Bürgerlich und romantisch“.

Burgtheater 13. Jänner 1902.

Im Burgtheater hat man zur Feier von Bauernfelds hundertstem Geburtstag dessen altes Lustspiel „Bürgerlich und romantisch“ durch neue Besetzungen und alte Kostüme teilweise aufzufrischen versucht. Seit Jahren schon wurde es als Anachronismus empfunden und bezeichnet, daß modern gekleidete Menschen in einem Stücke auftreten, dessen äußere Voraussetzungen (Paß- und Verkehrswesen) in längst entschwundene Zeiten zurückführen. In Anbetracht der Säkularfeier wohl sind von den maßgebenden Faktoren endlich die erforderlichen Auslagen für Anschaffung der entsprechenden Kostüme bewilligt worden — und man konnte sich überzeugen, daß an dem einst so beliebten Repertoirestück nicht nur diese oder jene Einzelheit, sondern die ganze Art gründlich veraltet ist. Auch durch die — teilweise allerdings sehr relative — Verjüngung in der Besetzung hat das Stück kaum gewonnen. Am besten war Herr Treßler als Badekommissär Sittig, voll diskreten und doch wirksamen Humors, am schlechtesten Fräulein Urban als Cäcilie Zabern.



Troïlus und Cressida.

Burgtheater 18. Jänner 1902.

Wenn wir einen Shakespeare-Statistiker fragen, welches der Shakespeareschen Dramen den größten Raum in der mächtig angeschwollenen Shakespeareliteratur einnehme, wird er uns wohl

nicht „Troïlus und Cressida“, sondern irgend ein anderes Bühnenwerk des großen Briten, voraussichtlich den „Hamlet“ nennen. Dafür ist aber „Troïlus und Cressida“ gewiß das Stück, über das die Meinungen der Literaten am weitesten auseinandergehen. Man hat es das schlechteste seiner Werke genannt, hat in ihm, gleichsam entschuldigend, eine unreife Jugendarbeit oder eine flüchtige Gelegenheitsdichtung erblicken wollen — und man hat es dem Besten und Größten zur Seite gestellt, was wir von Shakespeare besitzen. Bald ist Shakespeare, bar jeden Sinnes und Verständnisses für die homerische Welt, hilflos in ihr versunken, bald hat er sich hoch über sie erhoben, um an ihr der Mit- und Nachwelt die Minderwertigkeit der Antike gegenüber der christlichen Ethik vorzudemonstrieren, bald hat er sie, von gemeinem Neide gegen seinen antikisierenden Kollegen Ben Jonson oder gegen den Homerübersetzer Chapman beseelt, bewußt frevelnd, karikaturistisch verzerrt, bald hat er jene ironisiert, die sich von ihr zu weit entfernt hatten, die romantischen Bearbeiter der Trojasage, bald hat er in verbitterter Weltverachtung die Niedrigkeit und Erbärmlichkeit alles Menschlichen an dem zu erweisen versucht, was als seine herrlichste Blüte bewundert wird. Und nach der Ansicht des jüngsten Bearbeiters dieses fast mehr denn Troja selbst umstrittenen Dramas hat Shakespeare als ebenbürtiger Dichtergenosse Homers im Sinne und Geiste Homers einfach die Ilias umgedichtet und weitergedichtet, dem Epos von dem Zorne des Achilleus ein Drama von dem Zorne des Achilleus zur Seite gestellt.

Man könnte diese Mannigfaltigkeit einander so widersprechender Anschauungen wohl verstehen, wenn wir von der ganzen Troïlus- und Trojapoesie nichts besäßen als Shakespeares Drama und den Homer, so daß alles der freien Konstruktion anheimgestellt wäre. Seit einigen Dezennien aber ist durch die Arbeiten Eitners, Hertzbergs, Dungers, Meisters u. a. so helles Licht in die Entwicklung der Trojasage von Diktys bis auf Shakespeare gebracht worden, daß wir deutlich sehen, woher Shakespeare seinen Stoff hat, daß er ihn nicht Homer entlehnt, daß er nicht in irgend welcher Absicht Stellung zu Homer genommen hat, diesen verbessernd oder verbösernd, sondern daß er als der feste

Zugreifer, der er war, seinen Stoff dort genommen hat, wo er ihn gefunden hat, und im wesentlichen so genommen hat, wie er ihn gefunden hat.

Zur Zeit, da Shakespeare das Drama von Troïlus und Cressida schrieb, war man in einem gewissen Sinne erst im Begriffe, den Homer neu zu entdecken. Was man bis über das Mittelalter hinaus Homer genannt und als solchen ziemlich gering geschätzt hatte, war gar nicht unser Homer gewesen, sondern ein lateinisches Gedicht, der sogenannte Pindarus Thebanus; in England waren erst 1598 sieben Gesänge des wirklichen Homer und die Beschreibung des Schildes des Achilleus in einer Übersetzung (von George Chapman) erschienen, und mehr kann auch Shakespeare nicht gekannt haben, als er den Troïlus schrieb, denn 1809 erschien die erste Buchausgabe von Troïlus und nicht vor 1809 die nächste, auf zwölf Gesänge ausgedehnte Publikation Chapmans.

Es ist ein müßiger Streit, ob Shakespeare das Buch Chapmans gelesen, ob er sieben oder zwölf Gesänge der Ilias oder keinen gekannt hat. Was er gekannt hat, und wo er die fertige Geschichte von Troïlus, von Cressida und von Pandarus gefunden hat, das war Chaucers Epos „Troylus and Creseyde", und wo er seine Griechen und Trojaner her hatte, das war Lydgates Troye-Book und eventuell Caxtons Übersetzung von le Fevres „Recueil des histoires des Troyes".

Mit Recht nennt Meister in einer Programmarbeit über Dares Phrygius es eine „wunderbare, in der Literatur vielleicht beispiellose Erscheinung", wie aus dürren Notizen im Laufe der Zeiten die Sage von Troïlus und Cressida geworden ist. Wie wohl in keinem andern Falle, sehen wir hier eine Dichtung vor unsern Augen aus ihren ersten Ansätzen emporwachsen, gewinnen Einblick in die innerste Werkstätte dichterischen Schaffens. Ja, wir lernen begreifen, was es heißt, wenn man sagt, nicht ein einzelner Mensch, Homer, habe die homerischen Epen gedichtet, sondern sie seien in Generationen „entstanden". Kennen wir keinen der Schaffenden, so reden wir von einer Volksdichtung, kennen wir nur den letzten in der Reihe, so sagen wir, er sei

der Dichter. Von Shakespeares Troïlus und Cressida aber müssen wir eigentlich, wenn wir nur das allerwesentlichste herausheben wollen, sagen, es sei ein Werk von dem unbekannten Verfasser des Dares, von dem Franzosen Benoit de St. More, den Italienern Guido de Colonna und Boccaccio und den Engländern Chaucer und Shakespeare. Homer brauchen wir für die eigentliche Troïlusfabel gar nicht zu nennen, er liefert nur den Namen Troïlus (Il. XXIV, 257) und zwei weibliche Namen, Briseïs und Chryseïs. Aber auch für das trojanische Milieu tritt er hinter Ovid und Vergil und jenen Literaturschwindler, den angeblichen Dares, zurück. Die Konturen des Shakespeareschen Ajas und seines Ulysses finden wir in Ovids Metamorphosen, und ebenda und in den Briefen aus dem Pontus sind jene Eigenschaften des Thersites angedeutet, die auch Shakespeare seiner Charakterzeichnung zu Grunde legt, die Schmähsucht und die Häßlichkeit — während von dem demagogischen Talent, das ihn bei Homer auszeichnet, mit Ovid auch Shakespeare schweigt. An die Stelle des überirdischen Homer war aber überhaupt schon früh eine Art unterirdischer Homer getreten.

In dem Rom, das seinen Gründer zu einem Abkömmlinge des Troers Äneas gemacht hatte, war gegenüber der Darstellung Homers zunächst eine Unterströmung zu Gunsten der Trojaner entstanden; sie gewinnt dann die Obergewalt, beherrscht das ganze Mittelalter und auch noch die Zeit Shakespeares — und ist trotz der Wiedererweckung Homers bis heute nicht völlig erstorben: wir haben wohl alle seinerzeit um Hektor getrauert und hätten ihm gern gegen Achill geholfen, wenn es nur gegangen wäre. Jene Unterströmung hatte Kräftigung durch ein Werk gefunden, zu dem sie selbst den Anstoß gegeben hatte. Hatte ein Schwindler eine vorhomerische Ilias eines angeblichen Waffengefährten des Idomoneus Namens Dictys fabriziert und in einem Grabmal „gefunden", so machte nun ein anderer Fälscher den trojanischen Hephaistospriester Dares (Il. V, 9) zum Verfasser einer ebenfalls vorhomerischen Gegen-Ilias. In ihr finden sich schon die Ansätze zu jener Verkleinerung des Achill, die alle in der Schule Homers Herangewachsenen an Shakespeare

so befremdet hat, in ihr finden sich auch die ersten Elemente des Troïlus-Cressida-Stoffes.

Nämlich Troïlus ist da, Troïlus, der bei Dares als Nachfolger Hektors in kampflichem Ansehen erscheint (Kap. 30) und von dem herbeieilenden Achill tückisch getötet wird, da er eben von seinem verwundet zusammenbrechenden Pferde gestürzt ist (Kap. 33). Und Briseïs ist da, eine Griechin, von der ein genaues Porträt entworfen wird. Gleich als hätte der Fabulist geahnt, was aus dieser Dame dereinst noch werden solle, hat er sie nicht nur mit lieblichen Augen, sondern auch mit zusammengewachsenen Augenbrauen ausgestattet (Kap. 13). Und noch einer ist da, Kalchas, ein Phrygier, der von den Troern zu den Griechen übergegangen ist. Außerdem finden wir hier auch deutlich ausgesprochen die Liebe Achills zur Trojanerin Polyxena (Kap. 27), eine Liebe, die schon in der Hekabe des Euripides den mythischen Untergrund dafür zur bilden scheint, warum man gerade Polyxena den Manen des ein Opfer heischenden Achill abzuschlachten beschloß. Und bei Dares wird bereits diese Liebe zum Motiv für Achill, sich erzürnt vom Kampfe fernzuhalten (Kap. 28), nur daß diese Episode hier nach Hektors Tod fällt, da erst bei einer Gedächtnisfeier an dessen Grabe Achill die Polixena sieht.

Aus den dürftigen Notizen des Dares schuf der normannische Trouvère **Benoit de St. More** in seinem ungefähr um das Jahr 1160 geschriebenen Roman von Troja die Liebesgeschichte von Troïlus und Briseïda. Er bemächtigte sich, wie Dunger treffend bemerkt, der „vakanten Damenrolle" bei Dares, machte die Briseïda zur Tochter des Überläufers Kalchas, fügte sie und Troïlus zum Liebespaar, ersann die Auswechslung der Briseïda gegen den gefangenen Antenor, ließ die Liebenden zärtlich Abschied nehmen und dann Briseïda den Werbungen ihres Geleitmannes Diomedes unterliegen. Selbst das Motiv findet sich schon bei ihm, daß Briseïda dem Diomedes ein Liebespfand schenkt, das dieser dann sichtbar im Kampfe trägt, so daß Troïlus es sieht: nur ist es hier ein Stück von ihrem Ärmel, das er an seiner Lanze befestigt.

Von Benoit wandert dieser neue Stoff mit seiner trojanischen Emballage zu einem Richter in Messina, **Guido de Colonna**,

der 1287 eine lateinische Geschichte der Zerstörung Trojas vollendet. Guido ist ein Feind der Griechen und der Weiber. Briseïda wird bei ihm aus dem der Versuchung unterliegenden Weibe zur bewußten Kokette. Homer aber ist ihm ein Lügner, der „vieles fingierte, was nicht geschehen war, und was geschehen war, ummodelte". Schon bei Benoit ist das, was Dares von einer tückischen Ermordung des Troïlus durch Achilles andeutet, auf den Tod Hektors übertragen, denn Achill tötet den Hektor, während dieser, mit dem Transport eines gefangenen Königs beschäftigt, sich mit dem Schilde nicht deckt; Guido verstärkt dieses, läßt Hektor den Schild am Rücken tragen, „quo quasi factus inermis", und charakterisiert die Tat: Achilles . . Hectorem . . proditorie morte dedit. (Kap. 50.)

Nun tritt Boccaccio an den Stoff heran. Er liebt gerade unglücklich, da seine Geliebte in der Ferne weilt, und Troïlus erscheint ihm als die geeignete Figur, der Geliebten, für die er entflammt ist (Fiametta) und der er sein Buch (Filostrato, der von der Liebe Niedergeworfene) widmet, seine eigenen Liebesschmerzen vorzuführen. Ist er selbst Troïlus, so wird Briseïda, die er zu Cryseida, der Goldigen, macht, Fiametta. Dann aber muß Cryseida wieder emporgehoben und entschuldigt werden. Ihre Entschuldigung ist Pandarus. Kein Kuppler noch, ein selbstloser Freund des Troïlus, der seine Bemühungen bei der Geliebten unterstützt, wie er denn bereit wäre, um ihn vom Tode aus Liebessehnsucht zu retten, seine eigene Schwester, ja sein Weib, alles für ihn hinzugeben (Pan—darus). Der Schmerz des Troïlus über die für Boccaccio aus der Abwesenheit der Geliebten fast naturgemäß sich ergebende Untreue derselben wird um so größer, als das Liebespfand — hier eine Spange — das Cryseida dem Diomed gegeben hat und das für Troïlus den Beweis ihrer Untreue liefert, ein Geschenk ist, das Troïlus selbst der Geliebten gegeben hatte.

Wie Guido seinen Haß, hat Boccaccio seine Liebe in den Stoff gelegt. Jene Gestalt, in der er volkstümlich geworden ist, empfängt dieser Stoff aber durch den Verfasser der Canterburygeschichten, den ersten englischen Humoristen, durch Chaucer. Bei ihm wird Pandarus nicht nur zum Ohm und Vormund der

Cresehde, dessen Einfluß sie leichter unterliegen muß, er wird zum literarischen Typus des Kupplers, er wird zu einer komischen Figur — er wird eben zu Pandarus. Wie genau sich selbst die Geschichte der äußern Requisiten verfolgen läßt, sehen wir an dem verräterischen Liebeszeichen. Bei Chaucer ist es noch Boccaccios Spange, aber er verwertet auch aus Benoit Cressidas „destre manche de son braz“ und macht daraus a pencill of her sleve, das sie dem Troïlus schenkt, woraus dann Shakespeares Armschleife (sleeve) wird, die nun bei ihm wieder die Funktion der von Troïlus zu Cressida und über Diomed zurück zu Troïlus führenden Spange übernimmt.

Bei Chaucer hat Shakespeare die Geschichte von Troïlus und Cressida, die Geschichte von dem „liebenden Jüngling“, dem „lüsternen, aber klugen Mädchen“ und dem „Unterhändler“, wie Otto Ludwig treffend die drei Hauptpersonen charakterisiert, und die Charaktere dieser Hauptpersonen fix und fertig gefunden. Er brauchte keinen Weltschmerz, Weiberekel und Menschenhaß, um die Figuren zu ersinnen und zu gestalten, denn sie waren da, und er nahm sie, wie sie da waren, Troïlus als den unglücklich Liebenden, in dem noch immer ein Stück von dem armen Boccaccio steckte, Pandarus als die lustige Figur, den seiner Vermittlung sich vergnügt freuenden Kuppler, und Cressida, das Mädchen — nun, das Mädchen, wie eben die Mädchen manchmal sind. Beileibe keine Verworfene, keine Schandsäule der Menschheit, ach nein, ein armes Kind, das den Geliebten, den sie sich entschließt zu betrügen, herzlich bedauert, das sich vorstellt, wie er jetzt im Bette liegt und ihrer herzlich gedenkt, seufzt und ihren Handschuh küßt — und das ihn doch betrügt:

> „Troïlus, leb' wohl! noch blickt ein Aug' nach dir,
> Das and're weilet mit dem Herzen hier.“

„Troïlus ist fern, Diomedes nah“, wie Wetz treffend sagt, das ist das ganze Geheimnis.

Boccaccio und Chaucer hatten die Liebesgeschichte in den Vordergrund gestellt und den trojanischen Krieg ziemlich beiseite gelassen. Aber was Guido, auf Benoit und Dares fußend, von ihm berichtet hatte, war doch auf Shakespeare gekommen.

Der Benediktinermönch Lydgate, der um 1430 blühte, hatte Guidos Trojabuch übersetzt und verifiziert und auf dem Umweg über eine französische Bearbeitung durch Raoul le Fevre, die wieder 1471 Caxton ins Englische übersetzte, war der wesentliche Inhalt von Guidos Geschichte auch in Caxtons Werk gelangt. So fand Shakespeare die einzelnen Züge für seine Darstellung schon vorgebildet, nicht nur die Tücke des Achill, auch geringfügige Nebenumstände, wie den Namen von Hektors Pferd „Galathee“ und die Übersendung des durch Diomed dem Troïlus abgenommenen Rosses an Cressida. Aber nicht nur die einzelnen Züge, die er nach seinem Bedürfnis modifizierte und kombinierte, auch das innere Wesen des Ganzen, das Griechen- und Trojertum seiner Helden.

Nicht die Helden Homers hat er uns vorgeführt, sondern die Bastard-Griechen und -Troer aus den trojanischen Ritterromanen des Mittelalters, von ihm wieder annähernd auf das Maß der Helden Vergils und Ovids gebracht. Er hat weder Homer ironisiert noch Chaucer, aber der äußere Schein von Ironie, der für jeden, der den Homer kennt, schon auf der romantischen Dichtung Benoits ruht, war dadurch nicht verschwunden, daß aus der „Dame“ Cressida eine „Lady“ Cressida geworden war. Solange ein Weib Dame oder Lady ist, ist sie keine Griechin, und sie behält für uns denselben komischen Stich, den antike Helden bekommen, wenn sie, wie bei französischen Tragikern, „Papa“ und „Mama“ sagen.

So hat denn Gelber mit seiner Auffassung, die er der Bearbeitung des Shakespeareschen Dramas zu Grunde legt, recht und unrecht; recht, weil er, was ernst gemeint ist, ernst nimmt, unrecht, weil er an Homer anknüpft, wo, wie man seit Hertzbergs Arbeit nicht mehr bezweifeln sollte, nichts zu ihm hinüberleitet. Recht aber hatte Gelber vor allem darin, daß er für eine Aufführung dieses Dramas eintrat, und ebenso recht hatte das Burgtheater, daß es seiner Anregung Folge leistete.

Es ist leicht, mit einer Bearbeitung eines Dichterwerkes in das Gericht zu gehen, es ist noch leichter, für die Integrität Shakespeares einzutreten, wenn man in der Lage ist, dramatische Theorie zu treiben. Wir haben aber heute das Mittel noch

nicht gefunden oder doch hier nicht zur Verfügung, Shakespeare mit seinem Szenenwechsel aufzuführen, wie er ist; auch sind gerade wir in Wien an ganz andere Vergewaltigungen Shakespeares gewohnt, von der Verhunzung, in der seine „Zähmung der Widerspenstigen“ kraft der Macht des Beharrungsvermögens noch immer weiter gespielt wird, gar nicht zu reden. Übrigens hat die Aufführung sich dem Shakespeareschen Originale wieder möglichst zu nähern versucht. So hat sie mit Recht die reizende Szene wieder hergestellt zwischen den griechischen Helden und Cressida, die bei Shakespeare Küsse empfängt, wo sich ihr bei Benoit die griechische Crème de la crème nur huldigend neigte, und hat den von Gelber hinzugedichteten Tod des Troïlus beseitigt. Auch die Zusammenziehung der Liebesszenen zwischen Troïlus und Cressida in einen Akt, mit der man in dem Streben nach szenischer Einheit der Akte noch über Gelber hinausging, mag übrigens gebilligt werden, wenn man auch auf den Wolkenschleier, der mit seinem Niedersinken und Emporschweben die verschwiegenen Liebesfreuden des Paares recht indiskret „markierte“, gerne verzichtet hätte.

Nicht die gleiche Anerkennung, wie der Bearbeitung und der Inszenierung, kann man aber der Darstellung zollen. Man mag meinetwegen unser Drama für eine Parodie oder für eine von antikem Geiste beseelte Tragödie halten. Auf der Bühne kann vermutlich die eine Auffassung ebenso zur Wirkung gebracht werden, wie die andre. Aber man muß sich für eine von den beiden entscheiden, man kann sie nicht beide nebeneinander stellen, nicht Herrn Kainz einen tragischen Troïlus und Fräulein Witt eine sich selbst und das ganze Stück parodierende Cressida spielen lassen, sonst wird Troïlus aus einem unglücklich Liebenden zu einem unqualifizierbaren Trottel.

Es ist schade, daß dieser Troïlus und diese Cressida nicht zusammenpassen, denn nicht nur Troïlus war glänzend, auch Cressida war es in ihrer Art: nur war ihre Art nicht die richtige, zum mindesten nicht die richtige für die Bearbeitung Gelbers und neben dem Troïlus des Kainz. So kam denn die prächtige Leistung, die Kainz bot, im Anfang nicht zur vollen Geltung, erst wo die Liebestragödie beginnt, riß er alles zu

stürmischem Beifall mit — trotz Cressida. Ganz ausgezeichnet war auch der Thersites Herrn Heines; Heine hat sich mit ihm in die Reihe der ersten Kräfte des Burgtheaters gestellt. Vortrefflich war auch der täppische Ajax Herrn Schmidts, der Ajax aus Ovids Metamorphosen (hebes — rudis et sine pectore miles — sine mente) wie er leibt und lebt. Ein idealer Achill, düster wie ein verderbenschwangeres Gewölk, war Herr Reimers: und doch hätte man bei Besetzung des Hektor von seiner Person dermalen nicht Umgang nehmen dürfen. Herr Nissen mag alles sein, aber er ist kein Hektor: in Hektor lebt der alte Mythus vom Sonnengott fort, den der grimme Winter ermordet hat; hell und leuchtend, so muß Hektor vor uns auf der Bühne stehen, wie er in unsrer Seele lebt, seit er in seligen Jugendzeiten zum ersten Male herrlich und strahlend vor uns getreten ist. Der Ulysses Herrn Sonnenthals und der Pandarus des Herrn Thimig kamen nicht zur vollen Wirkung. Ersterer war nicht schlau, letzterer nicht komisch genug. Die für den Pandarus erforderliche Art von Komik besäße Herr Lewinsky. Geradezu gefährlich waren die Damen Rabitow und Mondthal in den Rollen der Kassandra und der Andromache. Hier ist die Grenzlinie, wo Offenbach beginnt und bis zu der Shakespeare nicht gerückt werden darf. Und auch Gelber nicht: denn er hat uns einen Shakespeare neu gewonnen.

Reprise von Schillers „Jungfrau von Orleans“.

Burgtheater 27. Jänner 1902.

Vorigen Montag wurde im Burgtheater Schillers Jungfrau von Orleans gegeben. Zahlreiche Rollen waren neu besetzt, aber nur in wenigen derselben reichten die Darsteller an ein bescheidenes Mittelmaß hinan. Fräulein Rabitow brachte sehr klug und raffiniert die schlichte Einfalt des an den königlichen Hof versetzten Landmädchens dort zur Geltung, wo eben

Johanna schlicht und einfach ist, aber sie war völlig hilflos, wo die Rolle Organ verlangt: sie fühlt es, was Not täte, sie will hinauf — und kann nicht, sie schreit — und es kommt nichts heraus. In ihrer Kehle ist nun einmal kein heller, befreiend wirkender Ton. Auch macht sich manchmal ein sonderbarer Dialekt störend bemerkbar, über den die scheinbar so korrekte und doch so grundfalsche Hervorhebung der tonlosen Endsilben „en" nicht hinwegzutäuschen vermag, ein Dialekt, in dem man „Schiegsal" statt „Schicksal", „Stormes" statt „Sturmes" sagt und „äffne dein Visir". Auch von Andern hörten wir übrigens seltsame Dialektproben. So versicherte Burgund von der Jungfrau: „sie drückt nicht diese himmlische (rectius rührende) Gestalt". Am besten war noch Herr Biesantz als König, nach vielen Jahren sahen wir da endlich wieder einmal einen „siebenten Karl", der nicht schreit und der das Charakteristische an diesem König, das Schwache, fast Weibische, herauszuarbeiten sich bemüht. Recht unbedeutend, aber wenigstens nicht störend, war Fräulein Ursus als Sorel; auch dieses beschränkte Lob aber läßt sich nicht auf die Isabeau der Frau Mondthal und den La Hire des Herrn Prechtler ausdehnen. Grotesk komisch wirkte in den langen, hohen, gelben „englischen" Stiefeln Herr Schmidt bei seinem Auftreten als Talbot. Er konnte in den bis an den Bauch reichenden Stiefeln kaum gehen und schrie mörderisch. Dafür gelang ihm die Sterbeszene ganz gut, und ebenso die Szene, in der er als schwarzer Ritter erscheint, obwohl er sich auch als schwarzer Ritter von den gelben Stiefeln nicht trennen konnte. Gutes und Befremdendes war auch bei Herrn Gregori, der den Burgund gab, seltsam gemischt. Herr Gregori hat den Ruf eines trefflichen Schauspielers in modernen Stücken. Wenn man ihn in einer stilisierten Tragödie sieht, hat man aber den Eindruck, als wollte er schon durch seine Maske gegen seine Heranziehung zu solchen Rollen protestieren und mit jedem Satze, den er spricht, diese Verwahrung erneuern. Nur manchmal scheint es, als vergäße er sich, und er sagt dann einiges überraschend gut, gleich weit entfernt von falscher Deklamation und falscher Natürlichkeit. — Mit unsern Klassikern, vor allem mit Schiller, ist es dermalen recht schlecht bestellt im Burgtheater. Ein Stück

wie „Don Carlos“ ist sogar ganz aus dem Repertoire verschwunden, aber man wagt dies kaum zu beklagen, wenn man Vorstellungen sieht, wie die der „Jungfrau von Orleans“.

Alt-Heidelberg.

Lustspiel von Wilhelm Meyer-Förster. Deutsches Volkstheater 25. Jänner 1902.

Wilhelm Meyers Studentenstück „Alt-Heidelberg“ hat, wie allenthalben, auch in Wien am Volkstheater dem Publikum ausnehmend gut gefallen. Der Philister mag das Burschikose an den Studenten nicht, aber auf der Bühne ist er davon entzückt. Selbst Leute, die ihr ganzes Leben hindurch immer die langweiligsten Michel gewesen sind, bilden sich dann bei solchen Anlässen ein, sie seien in ihrer Studentenzeit ganz verfluchte Kerle gewesen. Und dem Zauber, der in dem Liede und dem Gedanken von der entschwundenen Burschenherrlichkeit liegt, vermag sich überhaupt niemand zu entziehen. Denn in ihnen klingt nicht nur die Klage nach um die Burschen- oder Studentenzeit, sie sind durchzittert von der vergeblichen Sehnsucht nach der einzigen Zeit der Jugend, durchschauert von der Erkenntnis der Vergänglichkeit alles Seienden, der Sinnlosigkeit des unaufhörlichen Werdens und Vergehens. Doch nur an dem Äußern des Gedankens von der alten Burschenherrlichkeit ist unser Autor haften geblieben; er hat ihn mehr räumlich als zeitlich behandelt, er hat seinen Gegensatz auf freies Burschentum und Gebundenheit des Berufes gestellt. Freilich ist sein Studio nicht so tief gesunken, wie jener andere im Liede, der „Rezensionen schreibt“, sondern er ist nur regierender Fürst geworden. Vergeblich sucht der junge Herrscher nach wenigen Jahren die Stätte der alten Lustbarkeit wieder auf: steif und kalt wird in ihm die Durchlaucht begrüßt und er selber begriffe wohl nicht mehr, was ihn hier noch vor so kurzer Zeit gefesselt hatte, stürzte nicht in alter Herzlichkeit an seine Brust seine einstige Liebe — die Kellnerin. So ist, was zu einem Drama des Schicksals der Menschheit sich hätte gestalten können, zu einer Nänie über das beklagenswerte Los

der Fürsten geworden, und selbst die Nänie schließt als Farce. Wilhelm Meyer hat seinerzeit mit ernstem Streben begonnen. Seine „Krimhild" — die Nibelungen an der Getreidebörse, wie man das Stück spöttisch nannte — war ein unreifes Werk, aber ein Werk, das zu den schönsten Hoffnungen berechtigte. In der „bösen Nacht", die gleich „Krimhild" am Burgtheater gegeben worden ist, steckt noch ein starker Ansatz zu einer Charakterkomödie, aber der Autor zog es damals vor, das Stück nach der Richtung der Wurstlkomödie hin spielen zu lassen. Daß ihm für diese „Kunstgattung" der Witz fehle, mag er wohl erkannt haben, als dann der „Vielgeprüfte" ein ähnliches Schicksal erlebte wie dereinst „Eine böse Nacht". Und so ist er nun dort angelangt, wo am bequemsten die sicherste Wirkung zu holen ist: bei dem Rezepte der seligen Charlotte Birch, bei der Gemütssimpelei. Dafür sind die Leute immer zu haben. Ein unglücklicher Fürst, der einsam in erhabener Höhe dahinwandeln muß — Gott, wie rührend! Der Fürst natürlich edel — alle Fürsten sind ja so; die Hofbeamten natürlich Trottel — alle Hofbeamten sind ja so; die Kellnerin natürlich unbefleckt und selbstlos — alle Kellnerinnen sind ja so. In gewissen Theaterstücken wenigstens. Daß so ein Duodezfürst außerhalb der Quadratmeile seines Reiches gar nicht so hoch über den andern Sterblichen schwebt, als der Autor meint, daß er, wenn er Lust hat, jeden Tag seine Kellnerin heiraten kann, ohne daß darum Europa ins Schwanken gerät, daß es schließlich an jedem Herrscher, sei es nun bloß der Fürst von Karlsburg oder der Kaiser oder König des größten Reiches der Welt, selber liegt, welche Stellung andere zu ihm nehmen — was kümmert das Herrn Meyer! Es kümmert ja auch das Publikum nicht, von den Zeiten der seligen Birch bis auf heute. — Von den Darstellern ist besonders Frau Retty, die die unbefleckte und selbstlose Kellnerin spielte, hervorzuheben, von den Studenten Herr Kutschera und Herr Geisendörfer. Im übrigen stelle ich mir die Heidelberger Studenten anders vor. Und auch die Staatsminister und tutti quanti.

Sada Yacco.

Japan rückt immer näher in unsere Nachbarschaft. In wenigen Jahren wird man vielleicht schon mittels der sibirischen Eisenbahn einen Ferialausflug nach Japan machen können. Japanische Dekorationskunst und Malerei ist uns längst vertraut geworden, auch die japanische Literatur beginnt langsam, sich uns vorzuführen. Im Jahre 1847 erschien in Wien ein Textabdruck eines berühmten japanischen Romans, der „Sechs Wandschirme", mit einer Anzahl dem Originale nachgebildeter Holzschnitte und einer deutschen Übersetzung von Professor Pfizmaier. Das war so ziemlich alles, was uns von der japanischen Literatur bis vor kurzem zugänglich gewesen ist. Nun ist uns das japanische Drama nähergetreten. Im Jahre 1900 brachte eine deutsche Buchhändlerfirma (Reisner in Leipzig) ein in deutscher Sprache verfaßtes, aber in Japan spielendes Schauspiel eines Japaners (Takeshi Kitasalo aus Osaka) „Fumio", bald darauf erschien unter den Titeln „Terakoya" und „Asagao" zugleich in Leipzig (Amelang) und Tokio (Hasegawa) eine deutsche Übersetzung in sich ziemlich abgeschlossener Bruchstücke zweier berühmter älterer japanischer Dramen, besorgt von Professor Dr. Karl Florenz, — und nun zieht gar eine japanische Truppe „gastierend" von Stadt zu Stadt, echte japanische Stücke in echt japanischen Kostümen und mit niederträchtig europäischen Dekorationen zur Aufführung bringend. Es ist außerordentlich schwer, über den wirklichen Wert des Gebotenen ein Urteil abzugeben. Ein Werturteil kann nur auf Vergleichung beruhen, wir können aber nur mit dem vergleichen, was wir kennen, und dieses ist wieder nicht der Maßstab für eine fremde, in sich abgeschlossene Kunst. Mit diesem Vorbehalt möchte ich der Vermutung Raum geben, die gastierenden Japaner haben uns nur minderwertiger japanischer Literatur für würdig erachtet, wie etwa gastierende Europäer in Japan eher mit einem Boulevardstück als mit Ibsen ihr Glück versuchen dürften. Jedenfalls zeigen uns die vorliegenden Literaturproben, daß Rauf- und Prügelszenen nicht notwendige Ingredienzien für ein japanisches Stück sind. Aber auch die Darstellung steht vielleicht nicht ganz auf der Höhe japanischer Situation —

wenigstens soweit es sich um den männlichen Star der Truppe, Herrn „Kawakami“ handelt. Professor Florenz nennt uns in der Einleitung zu seinem erwähnten Buche als „berühmte Schauspieler“ in Japan Danjuro und Kikugoro. Vielleicht ist übrigens Kawakami ebenso berühmt wie diese beiden, nach unsern Begriffen ist er lediglich seltsam. Wenn wir ihn mit den übrigen Darstellern vergleichen, müssen wir sagen, er sei viel seltsamer als sie, und wenn wir ihn mit Frau Sada Yacco vergleichen, müssen wir sagen, er sei ganz anders als diese. So anders, daß man den Gedanken nicht abweisen kann, beide repräsentieren ganz verschiedene Richtungen japanischer Schauspielkunst — wenn man nicht annehmen will, die Künstlerin habe sich ihren Stil selbst geschaffen und sich durch europäische Muster stark beeinflussen lassen. Kawakami spielt eine ziemlich aufdringliche Pantomime, zu der er nur wie aus Gefälligkeit für seine Zuhörer, mit innerm Widerstreben, leise und zögernd, fast stotternd einen erklärenden Text spricht. Bei Frau Sada Yacco wirken Rede und Geste harmonisch zusammen, die zierlichen Bewegungen ihrer Hände, auch wo sie offenbar japanisch konventionell und theatralisch stilisiert sind, bleiben immer in den Grenzen der Anmut, das leise Zwitschern ihrer feinen Stimme ist sympathisch und abwechslungsvoll bewegt, so ganz anders als jenes aufreizende Gezirp, das gelegentlich von übelberatenden Freunden an europäischen Künstlerinnen als Gezwitscher gepriesen wird, und in der Leidenschaft wächst das zarte, zierliche Wesen, das wir vor uns auf der Bühne sehen, zu einer gewaltigen Tragödin empor. Und immer wirkt sie bei aller Fremdartigkeit als Weib auf uns, während Kawakami stets nur den Eindruck eines Komödianten macht.

Es lebe das Leben.

Drama in fünf Akten von Hermann Sudermann. Burgtheater 7. Februar 1902.

Sudermanns jüngstes Drama erfüllt den aufmerksamen Zuschauer mit recht widerstreitenden Empfindungen. Er bewundert die raffinierte Technik des Dichters und kann doch nicht umhin,

in der ganzen Art dieser Technik etwas zu bekämpfen, was man schon für überwunden geglaubt hatte; er fühlt sich angeregt durch die romantischen Charaktere und Schicksale der handelnden Personen und ist zugleich verdrießlich, daß er in den an ihm vorüberziehenden Wechselspielen des Zufalls keinen tiefern Sinn, keine allgemeine Bedeutung zu finden vermag. Und doch hat der Gedanke an ein bloßes Liebes- und Ehebruchsstück Sudermann gewiß ebenso ferne gelegen, als der an ein handlungsarmes Thesenstück. Er wollte eine dramatisch wirksame Handlung vorführen und er wollte uns etwas sagen. Das letztere ist aber nicht herausgekommen; und ich glaube, es ist nicht herausgekommen, weil er es uns nicht ganz sagen wollte, weil er nicht alles zu sagen für gut fand, was er sich dachte, weil er die eine Hälfte des Stückes nach seinem Sinne und die andere nach dem Sinne des Publikums geschrieben hat, d. h. nach jenem Sinne, den ein kleiner Teil des Publikums hat, und den die überwiegende Menge desselben zu haben — vorgibt.

Es ist der alte Kampf des Individuums gegen die Gesellschaft, der Kampf der Wünsche und Leidenschaften, der Lebenslust des Einzelnen gegen die sozialen Instinkte und Gebräuche, gegen die überlieferte und auch von der Mehrzahl derer, die ihre Gesetze selbst täglich verletzen, bei jeder Gelegenheit feierlich gepriesene Ethik. Im „Johannisfeuer" verkündet der junge Georg von Hartwig dem „Marikke" das Evangelium von der Freinacht: „Einmal im Jahr ist Freinacht", da flammt der Funke Heidentum in uns hoch auf, da erwachen in unserm Herzen die wilden Wünsche, die das Leben nicht erfüllt hat — und da erfüllt man sie eben! Einmal im Jahr? Das ist eigentlich wenig. „Es lebe das Leben", ruft Beate Gräfin Kellinghausen, und kühn hat sie sich vorgesetzt, das Leben so zu leben, wie es ihr beliebt, sie hat den Gatten betrogen, von dem sie ihr Kind empfangen hat, sie hat in den Armen des Mannes gelegen, der sich Freund ihres Gatten nannte, sie hat dem eignen Mann eingeredet, er tauge nicht mehr für die parlamentarische Tätigkeit, damit der andre Mann an seiner Stelle kandidieren könne, und da sie schon den Geliebten nicht ganz besitzen konnte, soll wenigstens ihre Tochter die Frau seines Sohnes werden. Nicht an ihr liegt

es, daß sie schon vor zehn Jahren ihren ehebrecherischen Verkehr mit dem Geliebten in einen rein freundschaftlichen verwandelt hat, nur die Gewissensbisse, die den Hausfreund befielen, nachdem er seine glühendsten Wünsche gestillt hatte, sind die Ursache, daß Gräfin Beate aus der „Julie" des Baron Richard v. Völkerlingk seine „Egeria" wurde; und noch nach Eintritt der Katastrophe, schon im Angesicht des Todes, der dem Geliebten droht, gibt sie ihm anläßlich eines Besuches, den sie ihm in seiner Wohnung abstattet, nicht undeutlich zu verstehen, daß sie nicht abgeneigt wäre, wenigstens einmal noch dort anzuknüpfen, wo sie vor zehn Jahren bedauerlicherweise aufgehört hat. Gräfin Beate v. Kellinghausen ist aber nicht nur eine treffliche Geliebte, die schließlich für den Geliebten sogar in den Tod geht, um ihm sein Leben „zwiefach" (?) zu bewahren, sie ist auch eine ausgezeichnete Mutter und ist gewiß überzeugt, auch eine ausgezeichnete Gattin zu sein, wenigstens läßt sie sich das von dem Manne ihrer ehelichen Wahl ausdrücklich bestätigen. Sie ist überhaupt das Ideal einer Frau und würde zweifellos auch vom Standpunkte der sozialen Ethik das Ideal einer Frau sein — wenn sie sich nicht eben in den Kopf gesetzt hätte, von dieser sozialen Ethik gerade den einen Punkt, der ihr unbequem ist, nicht gelten zu lassen.

Diesen Charakter hat Sudermann mit unverkennbarer Sympathie gezeichnet, und es würde gewiß auch im Publikum nicht an Leuten fehlen, die einer solchen Gestalt, wenn sie nur logisch und konsequent durchgeführt ist, ein gewisses mitfühlendes Verständnis entgegenbrächten. Viel geringer freilich würde die Zahl derer sein, die ehrlich genug wären, dies einzugestehen, um so größer aber ist gewiß die Zahl derer, die das Bedürfnis empfinden, durch Ausbrüche moralischer Entrüstung über ihre eigenen sittlichen Defekte hinwegzutäuschen oder die überhaupt berufsmäßig oder geschäftsmäßig in Sittlichkeit machen. Im Theater kann man aber nicht von der innern Zustimmung kleiner Minoritäten leben, der Dichter will die Menge gewinnen — und so läßt er sich gelegentlich verleiten, sich huldigend vor ihr zu verneigen. Gräfin Beate von Kellinghausen könnte das Stück damit beschließen, daß sie den Baron Richard v. Völkerlingk wieder

zu ihrer Lebensauffassung bekehrt, oder sie könnte ruhig und friedlich eines natürlichen Todes sterben in dem beseligenden Bewußtsein, daß sie nicht nur wie andere Frauen einen Gatten, sondern einen Gatten und einen Liebhaber glücklich gemacht hat; ein Meister der Erfindung und Technik wie Sudermann hätte das alles auch dramatisch zu gestalten vermocht — aber die Leute wären entrüstet gewesen. Frau Beate durfte mit ihrer Lebensauffassung nicht recht behalten, sie mußte an ihr zu Grunde gehen. Zu diesem Ziele könnte sie nun der Dichter auf einem doppelten Wege führen, auf einem innern und einem äußern. Nur der eine der Sozialbegriffe ist bei ihr ausgeschaltet, mit Tausenden von Sozialbegriffen und Sozialinstinkten hängt sie mit der Gesellschaft zusammen, und wenn auch ein Wesen sich so weit in das Übermenschentum hineingearbeitet hätte, daß es mit allen Sozialbegriffen abgerechnet hätte: einige Sozialinstinkte werden ihm doch als unentäußerliches Erbe geblieben sein, und durch Vermittlung dieser Fäden, seien sie noch so zart und fein, kann ein Konflikt in seinem Innern entstehen, der zum tragischen Ausgange drängt, ein Konflikt, der es büßen läßt, was es in Lebenslust gegen die Gesellschaft „gesündigt" hat. So könnte der Dichter vielleicht zeigen, daß Beate doch nicht recht hatte mit ihrer Lebensauffassung und Lebensbetätigung, so viel er auch für sie angeführt hat. Aber das scheint der Dichter eben nicht zu wollen. Sie hat ja recht nach seiner Ansicht. Die Konzession, die er macht, besteht ja nur darin, daß er sie nicht Recht behalten läßt — und darum führt er sie nicht durch die Tiefen und Klüfte der menschlichen Seele zum Absturz, sondern auf der Heerstraße des Zufalls zu einem ausgeklügelten Theaterselbstmord. Beate behält darum nicht Recht, weil das Fädchen, das sie vor zehn Jahren gesponnen hat, endlich an das Licht der Sonne gelangt, weil es „aufkommt", daß sie gesündigt hat, weil sie gegen das Gebot „du sollst dich nicht erwischen lassen" verstoßen hat. Hiemit versinkt aber die ganze Idee des Dramas, mag man sie nun in dem Rechte Beatens auf Lebenslust oder in dem Rechte der gesellschaftlichen Ethik erblicken, in triviale Banalität: das Drama wird zu einem gewöhnlichen Zufallsstück. Denn nur ein simpler Zufall ist es, daß zwei Briefe Beatens

in die Hände des Sekretärs des Geliebten fielen, nur ein Zufall, daß er sie aufbehielt, nur ein Zufall, daß er mit Holtzmann, seinem Nachfolger im Sekretariate, zusammentraf und jenes Gespräch hatte, um dessentwillen er dann seine Beschuldigung öffentlich aussprach, nur ein Zufall, daß er dem „Hausfreunde", dessen Rede über die Heiligkeit der Ehe ihn zerknirscht hat, die Schulddokumente erst zurückstellt, nachdem dieser bereits dem gekränkten Gatten ein Geständnis abgelegt hat, nur ein Zufall, daß den Gatten nicht rechtzeitig der Schlag trifft, nur ein Zufall, daß der zärtliche Liebhaber so begriffsstützig ist, nicht zu erraten, welcher Gedanke in Beate erwacht, da ihr das „Gebet" wieder in Erinnerung gebracht wird, das sie einmal gebetet hat, es möge ihr vergönnt werden, einst durch ihren Tod dem Geliebten zwiefaches Leben zu schenken.

Zufall, alles Zufall, und Beate und ihr Geliebter keine Übermenschen, sondern kleine Menschen, die von dem ganzen Flechtwerk sozialer Forderungen nur den einen Strähn auslösen wollen, der ihrer Sinnenlust im Wege ist. Eine wahrhaft klägliche Rolle spielt zum Schlusse der Mann, um dessentwillen Beate ihr Übermenschentum entdeckt und gepflegt hat. Baron Richard v. Völkerlingk hat es über sich gebracht, die „Ehre" der Frau, die er liebt, und die „Ehre" des Mannes, der sein Freund ist, zu gefährden, in dem Augenblicke aber, da er seine „Ehre" aufs Spiel setzen soll, da die Forderung an ihn herantritt, daß er sein „Ehrenwort" geben soll, um die „Ehre" der Geliebten zu schonen, da zuckt er zusammen, und der Mann, der es überlebt hat, den Freund zu betrügen, der es überlebt hat, als Heuchler vor die ganze Welt zu treten und für die Heiligkeit der Institution seine Stimme zu erheben, an der er sich selbst vergangen hat — derselbe Mann kann nicht weiterleben, wenn er seine Gewohnheitslüge mit seinem „Ehrenworte" bekräftigt hat! So tief steckt er darinnen in dieser Scheinehre, daß seine Geliebte, die ihn gewiß genau kennt, sofort weiß, sobald er sein Ehrenwort gegeben hat, wird er hingehen und sich das Leben nehmen, so daß sie vorzieht, mit ihrem Geständnis seinem Ehrenwort zuvorzukommen.

So endigt leider in Sudermanns jüngstem Werk in Verflachung der Charaktere und sentimentaler Zufallsromantik, was

verheißungsvoll begonnen hatte. Wenn trotzdem die Beifallsstimmung bis zum Schlusse kräftig anhielt, so gebührt — abgesehen davon, daß ja Sudermann eben um des ihm gar wohlbekannten Publikums willen sein Stück zu diesem Ende gewendet hat — das Hauptverdienst der Darstellung. Vor allem ist Frau Hohenfels zu nennen, welche die mehr sinnlich und gelegentlich fast etwas brutal angelegte liebende Gräfin in eine das Publikum bezaubernde Lichtflut von Romantik tauchte und selbst die bedenklichsten Stellen mit einem Schimmer idealer Unschuld verklärte. Aber auch die andern Mitwirkenden ernteten lebhaften Beifall und haben diesen auch redlich verdient. Nur an einer neuen jugendlichen Naiven, Fräulein Mell, die das Töchterlein Beatens spielte, vermochte ich lediglich die an ihr so lebhaft gelobten Fehler, insbesondere ein recht störendes Anstoßen mit der Zunge, wahrzunehmen, während ich anderweitige Vorzüge und Anlagen an ihr bisher noch nicht entdecken konnte.



Familie Schimek. Das Komplott.

Familie Schimek, Schwank von Gustav Kadelburg, im Deutschen Volkstheater 15. Februar 1902. Das Komplott, Lustspiel von Friedrich Gustav Triesch, im Burgtheater 18. Februar 1902.

Das Volkstheater und das Burgtheater haben uns diese Woche zwei Novitäten vorgeführt, die als Faschingsnachzügler an die noch nicht ganz erloschene Karnevalsstimmung appellierten. Freilich wären sie beide recht wohl geeignet, Aschermittwochsbetrachtungen zu erwecken, denn ein wilder Katzenjammer könnte den erfassen, der sich daran erinnert, daß uns nur wenige Jahre von der Zeit trennen, in der man zukunftsfroh geglaubt hatte, das Publikum sei nun für alle Zeiten jener Art von Stücken entwachsen — die heute wieder das Repertoire beherrschen. Immerhin ist die Novität des Volkstheaters, „Familie Schimek“, Schwank in drei Aufzügen von Gustav Kadelburg, wenigstens eine richtige Faschingsposse, eine Faschingsposse, nach bekanntem Rezept zubereitet aus dünner Handlung und dickem Unsinn ohne störende Zutaten von brenz-

licht vordringlichem „Geiste“ und süßlich nachschmeckendem „Gemüt“. Die Leute, die gut aufgelegt sind, lachen, und die Leute, die schlecht aufgelegt sind, lachen vielleicht nicht, aber sie brauchen sich auch nicht über die Lacher zu ärgern, und wenn einer sagt „zu dumm“, so ist es noch immer fraglich, ob das als Tadel oder als Lob gemeint ist. Und wenn die Leute nach Hause gehen, denkt keiner mehr daran, daß das „Stück“ auch einen Verfasser hat, sondern man sagt höchstens, daß der Tewele sehr lustig war als Vormund in tausend Nöten, Frau Retty sehr nett war als nur für Tischlergesellen schwärmendes Balletmädchen, Fräulein Brenneis, ebenfalls sehr nett war als nur für Advokaten schwärmende Hausherrntochter und Herr Kutschera und Herr Kramer auch sehr nett waren, der eine als eifersüchtiger, der andere als zärtlicher Liebhaber, und daß Herr Tyrolt einen bockbeinigen „Böhmaken“ großartig gespielt und daß er ganz wunderbar „geböhmelt“ hat — und ärgern könnte sich einer höchstens, wenn ihm jemand zumutete, er müsse Herrn Pick und der „Bohemia“ zu Gefallen sagen, Herr Tyrolt habe einen „Czechaken“ gespielt und „geczechelt“. Einen wesentlich andern Eindruck macht Trieschs Lustspiel „Das Komplott“, die Novität des Hofburgtheaters. Das ist kein Faschingsstück mehr, das ist ein Aschermittwochsstück. Eine fürchterliche Langweile gähnt aus dem „Lustspiel“ heraus, und wenn anfangs die innigen Bemühungen, die gemacht werden, den Zuschauern ein Lachen abzuringen oder doch ein Lächeln abzulisten, unsere menschliche Teilnahme erwecken, so beginnt uns ihre krampfhafte Forcierung bald zu irritieren, die unglaubliche Kühnheit einer aufdringlichen Claque fängt an uns zu erbittern und von mildern Regungen bleibt schließlich in uns nur mehr das Mitleid mit dem Publikum übrig: das Mitleid mit jenen, denen das Stück nicht gefällt und die es über sich ergehen lassen müssen, und das Mitleid mit jenen — denen es gefällt. Vor dem schlimmsten Schicksal wurde die Novität übrigens wohl nur durch die Darstellung bewahrt, insbesondere durch das Spiel von Fräulein Witt und Herrn Korff in zwei chargierten Rollen.

Gastspiel Feistel im Burgtheater.

Romeo und Julie. Rosenmontag.

Im Burgtheater hat diese Woche ein Herr Feistel „von den Vereinigten Stadttheatern in Leipzig" auf Engagement gastiert. Man ließ ihn sein Gastspiel als Romeo beginnen, indem man zugleich Fräulein Rabitow Gelegenheit gab, die Julia zu spielen. Beides recht überflüssigerweise. Das Burgtheater hat seinen Romeo — ich meine natürlich nicht Herrn Frank — und Herr Feistel ist kein Romeo. Und das Burgtheater hat eine Julia — ich meine natürlich nicht Frau Häberle — und daß Fräulein Rabitow die berufene Darstellerin der Julia nicht ist, könnte man nun schon wissen, ohne sie erst in dieser Rolle gesehen zu haben. Auch sonst bestand kein Anlaß, die ziemlich abgespielte Vorstellung des klassischen Liebesdramas mit ihrer überwiegend unter das Maß der Mittelmäßigkeit herabgehenden Besetzung, ihren traditionellen schauspielerischen Verzierungen und ihrem klaffenden Auseinanderspiel dem Publikum vorzuführen. Als zweite Gastrolle spielte Herr Feistel eine zweite „Kainzrolle", den Hans Rudorff in Hartlebens „Rosenmontag". Hatte er als Romeo in wiederholten plötzlichen Anläufen Herrn Kainz nachzueifern versucht und in unfreiwilliger Komik Herrn Frank sogar einmal erreicht, so war er als Leutnant Rudorff ganz und gar — Herr Feistel. Ein uninteressanter Schauspieler nämlich, der resigniert einen aussichtslosen Kampf mit einem heranziehenden Stockschnupfen zu kämpfen scheint und unverständlich wird, wenn er in raschem Redeflusse glänzen will, der aber seinem Vortrage gelegentlich kleine Tenorarien einlegt und seine Abgänge und die Aktschlüsse in das Publikum hinausschmettert. Herr Feistel wurde auch wiederholt „gerufen". Wer nur immer bei den Gastspielen die Schauspieler „rufen" mag, die hinterher, wenn sie engagiert sind, kein Mensch sehen und hören will?

Gastspiel des Deutschen Theaters aus Berlin 1902.

1. Schnitzlers „Lebendige Stunden".

Direktor Brahm hat es gut. Er kann bei den Gastspielen seines Theaters in Wien den Wienern als Novitäten vorführen, was in Berlin längst alle Welt gesehen hat. Selbst die jüngsten Stücke des Wieners Artur Schnitzler, mit denen das Berliner Deutsche Theater diesmal sein „Gesamtgastspiel" eröffnet hat, sind den Wienern „sensationelle Neuheiten", nicht minder als sein vorletztes Drama „Der Schleier der Beatrice" es wäre, zu dem die Leute, die es unsern Theaterleitern und Theaterverhältnissen zum Trotze sehen wollten, im Vorjahre — nach Breslau fahren konnten. Dafür hat man uns die neuesten Werke von Blumenthal und Misch, von Kadelburg und Triesch nicht vorenthalten — und Schnitzler mag sich damit trösten, daß wir ja Heyermans auch nur durch unsere Berliner Gäste beziehen und von Ibsen überhaupt nichts mehr hören und sehen würden, wenn nicht Fremde ihn uns gelegentlich vorführten oder ein Verein sich der Aufgaben annähme, die unsere heimischen öffentlichen Bühnen immer mehr vernachlässigen.

„Lebendige Stunden", so nennt Schnitzler seine vier Einakter. Er nennt sie so nach dem Titel des an den Anfang gestellten Stückes, und er nennt sie so nach einer gewissen Beziehung, in die der Titel oder die Idee dieses ersten Stückes auch zu den andern gebracht werden kann. Freilich kaum nach einem einheitlichen Gesichtspunkte. „Lebendige Stunden" sind es aber wohl gewesen, in denen der Dichter die Eindrücke empfing, die er festgehalten und künstlerisch gestaltet hat. Denn aus dem vollen Leben hat er geschöpft und weit hinaus noch über die dramatische Wirkung des Augenblickes reicht das Wechselspiel der Gedanken, das er in uns angeregt und dessen Fortführung — er uns selbst überlassen hat.

In die beiden ersten Stücke und in den, gleichsam wie ein Satirspiel, den Zyklus beschließenden Schwank „Literatur" spielt das Verhältnis herein zwischen dem Schaffenden und dem Stoff,

den er verarbeitet, dem Leben, das er lebt, den Leben, die zu ihm und seinem Wirken in Beziehung treten. Kein Vernünftiger wird es als einen Vorwurf gegen den Dichter empfinden, wenn man sagt, daß es Ibsensche Gedankenreihen sind, die Schnitzler aufnimmt und weiterführt, Gedankenreihen, die er, dem großen Nordländer gleich, in offenen Fragen ausklingen lassen müßte — weil es auf sie keine Antworten gibt — hätte er nicht mit großem technischen Geschick die scharfen widerstreitenden Spitzen, die er zuerst sorgsam zugeschliffen hat, verteilt und — verborgen.

Fast alle spätern Dramen Ibsens berühren in irgendeiner Form das Verhältnis des Künstlers zu seinem Modell, zu den Personen, die dem Künstler durch ihr Leben und Lieben und Leiden und Sterben den Stoff geben für sein künstlerisches Schaffen, deren verrinnendes Leben er festhält, es der Nachwelt zu überliefern, in das er aber rücksichtslos und zerstörend hineingreift mit der derben Faust des Egoisten. Schon dem kleinen Bildhauer Lyngstrand in der „Frau vom Meere" erscheint es als verlockender Gedanke, daß ein Weib sich um ihn in Liebesgram verzehre und ihn so zu Kunstwerken inspiriere, und dem großen Bildhauer Rubeck in Ibsens „Epilog" war für die Lösung der Frage, ob ihm Irene nur Modell oder auch Geliebte sein solle, nur der Umstand entscheidend, ob dieses oder jenes für seine Arbeit förderlicher sei. Auch der „Dichter" Heinrich in dem einleitenden Schauspiele „Lebendige Stunden" hat etwas von der Denkweise dieser seiner Kollegen aus dem Reiche der Plastik. Nur hat hier Schnitzler die Frage aus der Sphäre des Geschlechtslebens in eine viel höhere, in die reinste und höchste, die es gibt, gehoben, in die der Liebe der Mutter zu ihrem Kinde. Und seinem Dichter hat er einen Zug mitgegeben von Hjalmar, nicht von Hjalmar Ekdal bloß, sondern auch von jenem großen Hjalmar, der in allen Menschen steckt. Wir werden den Verdacht nicht los, daß der Dichter Heinrich, der seit Jahr und Tag auf einmal nicht mehr dichten konnte, weil die Krankheit seiner Mutter ihn im Dichten störte, nicht viel höher stehe als Dichter, denn Hjalmar Ekdal als Erfinder, und auch der alte Hausdorfer, der langjährige Freund seiner Mutter, scheint dieser Meinung nicht ganz abhold zu sein. Aber Heinrich hat den

Glauben an sich — und die Selbstgefälligkeit und Selbstsucht, die aus ihm entspringt. Er erfährt, seine Mutter habe sich selbst getötet, sie hätte noch jahrelang leben können, hätte sie nicht ihre Leiden verkürzt, nicht um ihren Leiden zu entgehen, sondern weil sie den Sohn mit leiden sah, um ihm seine Schaffenskraft wiederzugeben. Aber er tröstet sich damit, daß er den Beweis versuchen will, seine Mutter sei „nicht vergeblich gestorben“. Und in ein paar Tagen, meint Hausdorfer, der seinen Heinrich kennt, wie Dr. Relling seinen Hjalmar Ekdal kannte, nimmt er es „vielleicht hin, als wär' es ihre Schuldigkeit gewesen“. Und nun hebt Schnitzler mit einem Ruck diese Figur hoch empor über den einzelnen Fall. Hausdorfer wirft die Frage auf, was denn das „Dichten“, die ganze Kunst gegen das reale Leben sei, aus dem sie ihre Opfer holt. „Was ist denn deine ganze Schreiberei, und wenn du das größte Genie bist, was ist sie denn gegen so eine Stunde, so eine lebendige Stunde, in der deine Mutter hier auf dem Lehnstuhle gesessen ist und zu uns geredet hat oder auch geschwiegen — aber da ist sie gewesen — da! und sie hat gelebt, gelebt!“ Und Heinrich erwidert, aber nicht mehr Heinrich, der Dichterling, der kein Dichter ist, nicht mehr der kleine Hjalmar, sondern der große, der wirklich ein Erfinder oder auch ein Dichter sein mag. „Lebendige Stunden?“ fragt er. „Sie leben doch nicht länger als der letzte, der sich ihrer erinnert. Es ist nicht der schlechteste Beruf, solchen Stunden Dauer zu verleihen, über ihre Zeit hinaus.“ An den Preis, den seine künftigen Werke gekostet haben, hat Heinrich Hjalmar vergessen, auch dem Dichter Schnitzler mußte er aufgehen in der allgemeinen Frage nach dem Werte der Kunst.

Die Gestaltung des Erlebten zum Kunstwerk greift auch herein in das zweite Stück „Die Frau mit dem Dolche“. Der Gatte Paulinens hat sein und ihr Liebesleben, „seinen Verrat und ihre Verzweiflung und seine Rückkehr und ihr Verzeihen und alle Erbärmlichkeit und alle Glut“ dazu benützt, ein Stück daraus zu machen und so „seinen Witz oder — wie Leonhard, ein Bewerber um Paulinens Gunst, konzediert — meinethalben sein Genie zu zeigen“. Und ebenso war vor so und so viel hundert Jahren dem Maler Remigio in Florenz die Untreue

seiner Frau Paola und der Mord, den sie an jenem Lionardo begangen, dem sie nur aus Sinnenlust, nicht aus Liebe sich hingegeben hatte, nichts anders als eine gütige Fügung des Himmels, durch die ihm eine „Erleuchtung" wurde, wie er sein begonnenes Bildnis vollenden solle. Aber der Dichter tritt diesmal dem Problem nicht näher, er läßt nur Lionardo-Leonhard über den Egoismus des Künstlers raisonnieren. Sein Interesse und mit ihm das des Zuschauers wendet sich mehr der Art und Weise zu, wie er die beiden Geschichten, die Schicksale Leonhards und Paulinens und Lionardos und Paolas, mit einander verknüpft. Er führt uns mit einem Male ins romantische Land und rührt an jenen geheimnisvollen Saiten in unserm Innern, die in uns manchmal wie Ahnungen aus fernen Vergangenheiten, wie dunkle Erinnerungen an Leben, die wir schon einmal gelebt, erklingen, oder deren Töne wir doch so zu deuten meinen. Und das technische Problem reizt ihn, uns durch Vorführung der einen alten Geschichte den Ausgang der jetzt sich abspielenden neuen anzudeuten. Wie Paola dem Lionardo sich hingab aus sinnlicher Laune, mit der Liebe zum Gatten im Herzen, ganz in gleicher Stimmung verheißt auch Pauline dem Leonhard ihr „Kommen"; wie Paola den Lionardo ermordete, wird es auch dem Leonhard durch Paulinen ergehen; und wie Remigio das alles in einem Bilde gestaltete, mag auch Paulinens Gatte ein Stück daraus machen. Für die Verbindung der beiden Geschehnisse hat der Dichter die Form einer Vision gewählt. Einer Vision Leonhards und Paulinens zunächst, die, vor dem Bilde Remigios in der Gemäldegalerie stehend, gleich einem eigenen Erlebnis aus verflogenen Jahrhunderten an ihrem Geiste vorüberziehen sehen, wie die Geschichte, die das Bild erzählt, sich zugetragen haben mag. Und dann natürlich auch eine Vision des Publikums, die der Dichter ihm zeigt. Dann muß aber alles als eine Vision gespielt werden. Dann muß Stimmung in der Inszenierung und im Spiele stecken — sonst wird uns die Verbindung rein äußerlich erscheinen und wir werden uns nimmer den Gedanken vom Dichter suggerieren lassen, daß „über Paulinen ein Schicksal ist, dem sie nicht entrinnen kann". Dieser Anforderung entsprach aber die Darstellung in gar keiner Weise.

Schon das mit beleidigend brutaler Absichtlichkeit genau in die Mitte des Hintergrundes gehängte Bild, um das sich alles bewegt, und die Scheußlichkeit der vorgeführten „Werke der italienischen Renaissance“ mußte dem Aufkommen jener Wirkung des stillen, geheimnisvollen Grauens, auf welche die Dichtung berechnet ist, hinderlich sein. Die Verwandlung mit einem „Zwischenvorhang“ und das ganz unzureichende Spiel Lionardos und Paolas taten ihr übriges, und so konnte von einem tiefern Eindrucke der in mehr als einer Richtung interessanten Dichtung keine Rede sein.

Der Gedanke der „Lebendigen Stunden“ in dem früher angedeuteten Sinne ist in dem dritten der Stücke, „Die letzten Masken“, wohl kaum zu finden. Wohl spielt auch dieses Stück in die Literatur hinein, es führt uns einen Dichter, einen Journalisten und einen Schauspieler vor, und unter den Werken, die der im Spitale mit dem Tode ringende Journalist Karl Rademacher in seiner Schreibtischlade hat, mag vielleicht auch eines sein, zu dem die Liebeserfolge, die er dereinst bei der Gattin des gefeierten Dichters Alexander Weihgast erzielt hat, Stoff und Anregung gegeben haben. Aber nicht davon handelt das Stück. Die letzten Stunden Rademachers sind es, die uns der Dichter vorführt. Die letzten Stunden seines Lebens, in denen noch einmal lebendig wird, was sein ganzes Leben bewegt hat, in denen er sich die Befriedigung verschaffen will, die ihm das Leben versagt hat. Und er will sie sich dadurch verschaffen, daß er dem einstigen Gefährten, der ihn im Wettlaufe des Lebens weit überholt hat und zu Macht, Reichtum und Ansehen gelangt ist, während Karl Rademacher im Elend zu Grunde geht, die Wahrheit ins Gesicht schleudert, ihm nicht nur sagt, wie nichtig sein Können, wie unbegründet sein Ansehen ist, sondern ihm auch beweist, daß die eigene Frau ihn betrogen und verachtet hat, daß sie von Ekel erfüllt aus den Armen Alexander Weihgasts in die Karl Rademachers geflohen ist. Und Alexander Weihgast kommt an das Lager des Sterbenden — und Karl Rademacher — schweigt und stirbt, ohne die Rache, nach der er gelechzt hat, zu nehmen. „Was habe ich mit ihm zu schaffen? Was geht mich sein Glück, was gehen mich seine Sorgen an? . . . Was hat unsereiner mit den Leuten zu schaffen, die

morgen noch auf der Welt sein werden?“ Starke Tragik und kräftiger Humor sind in diesem Schauspiele wunderbar vereinigt. Es ist das bedeutendste des ganzen Zyklus und gehört zu dem besten, was Schnitzler überhaupt geschrieben hat. Es machte auch einen mächtigen Eindruck bei seiner Aufführung.

Den größten Erfolg freilich erzielte das Schlußstück „Literatur“, in dem die literarische Ausschrotung erotischer Erlebnisse durch männliche und weibliche Dichterlinge und noch mancherlei andres zum Gegenstande lustigster und ätzendster Satire gemacht wird. Für derlei zierliche Bosheiten bringt dies Publikum immer mehr Verständnis mit als für Entwicklung von Humor an Sterbelagern. Und nur den kleinern Teil der Leute geht es ja an. Kaum vierzig Prozent von jenen, die der Schnitzlerschen Premiere beigewohnt haben, dürften selbst Stücke oder Romane schreiben. Und die natürlich trifft die Satire erst recht nicht. Das sind ja lauter wirkliche Dichter und Dichterinnen.

Die Darstellung war recht ungleichmäßig. Den richtigen Wiener Ton für diese Wiener Stücke kann man natürlich von diesen auswärtigen Schauspielern nicht verlangen, auch von denen nicht, die etwa zufällig in Wien ihre Heimat haben. Aber „meeglich“ und „Meeglichkeit“, „Jingling“, „Farbenräuber“ und „was denkst du, daß ich fierchte“, sagt man schließlich weder in Berlin noch in Wien — auf der Bühne. Oder man sollte es doch nicht sagen dürfen. Am besten war Herr Bassermann, der in den beiden letzten Stücken — sie wurden überhaupt viel besser gespielt als die zwei ersten — in dem Dichter Weihgast und dem jungen Aristokraten Klemens zwei prächtige Figuren auf die Bühne stellte. Im Satirspiel ließ uns auch Fräulein Triesch als „Mädchen mit dem Roman“ einigermaßen vergessen, wie schlecht sie als „Frau mit dem Dolche“ gewesen war. Im ganzen hat man den Eindruck, als würde seit dem Austritt von Kainz und Sorma doch das feste Gefüge des Ensembles des Deutschen Theaters mählich sich etwas gelockert haben. Solche Künstler sind nicht „Stare“, sie halten den Grundton fest, auf den alles gestimmt sein muß, sollen die künstlerischen Darbietungen als „Lebendige Stunden“ an uns vorüberziehen.

Gastspiel des Frl. Kögl im Burgtheater.

Flachsmann als Erzieher. Ein Glas Wasser.

Fräulein Kögl vom Stadttheater in Heidelberg hat ein auf Engagement abzielendes Gastspiel im Burgtheater absolviert. Zuerst spielte sie die resolute junge Lehrerin in Otto Ernsts flachem Gesinnungslustspiel „Flachsmann als Erzieher", dann die gutmütig einfältige und schwache Königin in dem alten Scribeschen Intriguenlustspiel „Ein Glas Wasser". Beide Male wurde dem Gaste lebhafter Beifall zu teil, er dürfte aber wohl mehr dem sympathischen Eindrucke, den sie als Fräulein Kögl machte, denn dem Können, das sie als Lehrerin Holm oder als Königin Anna bewies, gegolten haben. Denn sie verriet noch in jeder Bewegung die Anfängerin und kam in der Charakterisierung so wenig über den Rahmen der Schablone hinaus, daß man sich in der Eile kaum ein Urteil darüber bilden konnte, ob unter dem äußern Konservatoriumstand — nicht doch am Ende eine natürliche Anlage sich verberge. Da liegt die Sache bei ihrer Partnerin im „Glas Wasser", Fräulein Clemens, schon viel klarer. Man konnte sie diesmal mit Fug und Recht beloben, denn sie verläßt binnen kurzem das Burgtheater. So hat man uns wenigstens versprochen.

Ibsens Peer Gynt.

Zum ersten Male in deutschen Landen aufgeführt vom Akademischen Verein für Kunst und Literatur im Wiener Deutschen Volkstheater am 9. Mai 1902.

Wer Brand und Peer Gynt nicht kennt, kennt Ibsen überhaupt nicht. Wer Brand und Peer Gynt nicht mit Gemüt und Verstand erfaßt hat, dem fehlt auch der Schlüssel zum Verständnisse der spätern und ganz besonders der letzten Werke Ibsens. Brand und Peer Gynt zeigen uns den Dichter als den Romantiker und Idealisten, der er war und der er — geblieben ist. Wären Brand und Peer Gynt nicht so wenig und so oberflächlich gekannt von unserm Lese- und Schreibepublikum, so

würden wir die ganzen Jahre her vielleicht doch nicht so viele verdrehte Urteile über die „modernen" Dramen des nordischen Meisters gehört und gelesen haben. Den Leuten erscheint aber immer nur als Symbolik, was in erster Linie Romantik ist, und über der vernünftelnden Analyse und Bekrittelung des Symbolischen verlieren sie die Empfänglichkeit für die romantischen Schauer, die Stücke, wie „Die Frau vom Meer" und „Rosmersholm", Szenerien, wie den Dachboden der kleinen Hedwig, erfüllen, und von Figuren, wie der „Rattenmamsell" und der „Diakonissin", ausstrahlen. Und über all dem Bittern, was der Dichter über die Menschen sagt, über all dem Kampf gegen Lüge und falsche Ideale, kommt den Leuten nicht zum Verständnis und Bewußtsein, daß der Dichter die falschen Ideale bekämpft, weil er sein eigenes Ideal hochhält, daß er die Menschen schilt, weil sie nicht so sind, wie er sie lieben möchte, daß er aus Liebe wie ein Hassender sich gebärdet und dabei doch im Grunde seines Herzens ein Liebender geblieben ist. Der Mann, der Brand und Peer Gynt geschrieben hat, ist ein unverbesserlicher Idealist. Mag er sich gelegentlich auch selbst verspotten, daß er mit „sittlichen Forderungen" bei den Menschen herumrennt, — er hält doch fest an dem, was er von den Menschen verlangt. Und was er von ihnen verlangt, das sagt er uns in Brand und Peer Gynt.

Wenn aber eine Dichtung Ansichten und Ideen enthält, braucht sie darum doch noch lange nicht in Symbolik aufzugehen, und so wie uns Goethes „Faust" in erster Linie die Geschichte von Dr. Faust vorführt, führt uns Ibsens Peer Gynt in erster Linie die Geschichte von Peer Gynt vor — eine Sage, die in Norwegen in ähnlicher Weise bekannt und verbreitet ist, wie bei uns die Sage von Dr. Faust. Und darum muß man mit der Frage beginnen, was geschieht denn im Peer Gynt, und dann erst kann man sagen, was das Stück bedeute, und dann wird man auch all die Schnörkel und Arabesken, mit denen die Handlung verbrämt ist, als poetische oder satirische, boshafte oder schlechtweg witzige Einfälle würdigen können; sie erscheinen aber nur störend und irreführend, wenn man von Anfang an an die Dichtung mit der Meinung herantritt, Handlung und Arabesken

seien ein symbolisches Ganzes, dazu bestimmt, irgend welche Geheimnisse, bis zur Unkenntlichkeit verhüllt, der geehrten Mit- und Nachwelt zum Erraten vorzulegen.

Das herrlichste Glück hätte Peer Gynt bei sich zu Hause finden können, aber er hat sich's im voraus verscherzt, und in der ganzen Welt zieht er schließlich herum, während sein Glück zu Hause immer auf ihn wartet. Die Verkörperung dieses Glückes ist Solveig, die Peer Gynt eines Tages sah

„ganz Demut vom Kopfe bis zu den Zeh'n,
Den Blick auf die weiße Schürze gesenkt,
In der Hand das silberbeschlagene Buch,
Darauf das weiße linnene Tuch." [1])

Peer nähert sich ihr, und schon ist Solveig bereit, mit ihm zu tanzen, aber kaum nennt er seinen Namen, so zieht sie ihre Hand zurück und entfernt sich mit einer Ausrede, die allerdings bei uns auf Bällen nicht zur Nachahmung empfohlen werden kann: „Mein Strumpfband ist los — ich bind' es fester." [2])

Peer Gynt hat eben ein sehr schlechtes Renommee. Er ist ein ruhmrediger Aufschneider und Kraftmeier, der von niemand ernst genommen wird, weil er zu viel verspricht und redet. Gerade erst hat er der Mutter eine furchtbare Geschichte erzählt, wie er im Kampf mit einem Rentierbock sich auf dessen Rücken schwang und wie dieser nun mit ihm von der „Gendehöh" 2000 Fuß tief ins Meer hinabsprang. Und so deutlich hat er's erzählt, daß es die Mutter selber ihm fast glaubte. Ihre Winke beherzigend, ist er dann hieher zum Hofe nach Hägstad gegangen, denn die Tochter Ingrid hat ein Auge auf ihn, und ist die Hochzeit auch „schon morgen", so kommt Peer Gynt „ja heute". Freilich ist er nicht hingegangen wie andere Leute, sondern er hat damit angefangen, die Mutter in die Höhe zu heben und durch den Fluß zu tragen, und da sie nicht verspricht, ihn dem Vater Ingrids gegenüber zu loben, setzt er sie auf das Dach einer

---

[1]) Ich zitiere nach der Übersetzung von L. Passarge. Sie ist viel stimmungsvoller als die der Aufführnng zu Grunde gelegte Übersetzung Christian Morgensterns.

[2]) „Mein Strumpfband macht mir solche Beschwerden" übersetzt Morgenstern!

Mühle und geht allein. Auf Hägstad geht es an dem Vorabende der Hochzeit lustig her, nur die Braut Ingrid hat sich eingesperrt und will vom Bräutigam nichts wissen. Peer Gynt würde sich wohl kaum um sie kümmern, wenn Solveig ihn nicht scheu verlassen hätte; aber nun ist er gekränkt und fängt zuerst zu trinken an und dann zu lügen, und da er sich rühmt, daß er auch hexen kann, ersucht ihn der Bräutigam, ihn mit der Braut zusammenzubringen. Peer Gynt geht zu ihr in die Kammer. Was sie dort getan und geredet haben, hat uns der Dichter nicht verraten, aber durchgegangen sind sie zusammen, das ist sicher. Aber Ingrid gefällt ihm nicht lange. Hoch oben im Gebirge, da treffen wir die beiden wieder und hören, daß er Unmögliches von ihr verlangt: sie soll Solveig sein! „Hast du golden-seidnes Haar? Ein Gesangbuch in der Hand? Hast du solch ein Augenpaar? Hältst du scheu am Mutterkleide? . . . Bist du vor'ges Jahr eingesegnet? . . . Bist du frei von jedem Neide? Ruht's wie Scham dir auf der Stirn? Sagst auf meine Bitten nein? Strömt von dir ein lichter Schein? Wird der fromm, der an dich sah?" Da muß sie freilich „nein" sagen, und so jagt er sie auch mit dem freundlichen Wunsche, der Teufel solle alle Weiber holen, davon.

Und nun führt er ein wildes Leben im Gebirge, zuerst läßt er sich mit drei elbischen Sennerinnen ein, dann mit der Tochter des Dovrealten, die als „grüngekleidetes Mädchen" vom Dichter eingeführt wird. Er verlangt dann vom Dovrealten die Tochter zur Ehe und das Reich als Mitgift und erklärt sich schon bereit, mit den Trollen zu leben, statt des Satzes „Mensch, sei dir selbst stets treu", die Devise „Troll, sei dir selbst genug" zu akzeptieren, Trollspeise zu essen und Trollkleider zu tragen und sich einen Trollschwanz umbinden zu lassen; er findet sogar Tanz und Spiel ganz wunderschön, da seine Geliebte in Gestalt einer Kuh die schnarrenden Saiten schlägt und ein Untier dazu tanzt — nur die Augen will er sich nicht ausstechen lassen trotz der Verheißung, daß er dann alle Dinge besser sähe. Und so wird aus der Sache nichts, und auf den Vorhalt des Alten: „Versprachst du meiner Tochter nicht Hand und Herz?" erwidert er: „Nichts weiter? Was gilt mir solch ein Scherz?"

Die Ibsenerklärer bemerken uns hier, daß Peer Gynt, der Norweger, die Personifikation der norwegischen Laster sei, das Gegenstück zu den idealisierten Bauerngestalten Björnsons, daß Ibsen speziell in der eben angeführten Stelle die Unverläßlichkeit und Treulosigkeit der Norweger den Dänen gegenüber, denen sie Hilfe versprochen und nicht gewährt hatten, geißle. Schön, das ist ja alles ganz richtig, soweit es sich um das handelt, was den Dichter bewegt und sein Schaffen angeregt hat. Aber ist ein Wort von dem, was Peer Gynt sagt, ein Zug an ihm, bloß norwegisch, nicht alles rein menschlich? Doch kehren wir zur Handlung zurück!

Mitten im Kiefernwalde zimmert sich nun Peer Gynt eine Hütte; die Trolle hätten ihm übel mitgespielt, wenn er nicht die Hilfe der Mutter angerufen und nicht sofort der Ton der Kirchenglocken den Spuk verscheucht hätte, in der Hütte aber, da würde er sein Glück gefunden haben — hätte er es nicht vorher schon leichtsinnig verpraßt. Denn Solveig kommt auf Schneeschuhen über die Heide zu ihm, um bei ihm zu bleiben. Schwer war es ihr wohl, alle zu verlassen, von Eltern und Schwestern zu gehen, aber die Liebe zwang sie. Er weist sie in die Hütte und jubelnd ruft er aus: „Meine Königstochter! Nun endlich gefunden! Nun sind geheilt die schwersten Wunden." Vergessen sind die phantastischen Pläne, seine Träume von Kaisertum: hier wäre sein Glück — hätte er es nicht schon verloren. Eine ältliche Frau tritt auf in einem zerlumpten grünen Rock, ein häßlicher Junge hinkt ihr nach. Sie stellt sich ihm vor als seine frühere Schöne und den Jungen als seinen eigenen, rasch herangewachsenen Sohn, und sie will ihn bei Peer in Kost und Quartier lassen. „Alles nur Gedankensünd'! Du trägst es in dir", ruft sie Peer im Abgehen zu. Und er trägt es in sich! Mit dieser Erinnerung belastet, kann er nicht bei Solveig, der Reinen, bleiben. Er macht sich die Ausrede, er habe noch Kieferschwarten zu holen. „Doch laß mich nicht zu lange warten", bittet sie. „Lang oder kurz, du mußt warten", sagt er. Und ihm zuwinkend, sagt sie: „Ja, warten!"

Ja, warten, warten bis ans Ende, denn Peer flieht von dannen. Zunächst zur Mutter hinab. Die findet er im Sterben.

Es ist eine merkwürdige Szene, diese Szene, wie er der Frau, die ihn so innig geliebt hat, freilich auch durch ihre Schwäche und ihre eigene Lust an Phantasterei viel schuld war an seiner Phantasterei, wie er dieser Frau nun durch Phantasterei den Tod erleichtert. Wie sie ihm, da er Kind war, vorgemacht hatte, daß sie den Kater als Hengst in den Stuhl als Schlitten einspanne und mit Peer zum Soria-Moria-Palaste des Märchens hinauffahre, so macht er es jetzt mit der alten sterbenden Frau. Er verschönt ihr die letzten Augenblicke des Lebens durch sein Spiel, daß sie mit einem Lächeln auf den Lippen hinüberschlummert. Die Szene gehört zu dem Schönsten, was je geschrieben wurde. Sie könnte uns fast mit Peer Gynt und seiner Art versöhnen. Wollte vielleicht der Dichter uns sagen, nur der Phantast und Träumer sei glücklich, nur er könne andere beglücken?

Und nun zieht Peer Gynt fort. Er gewinnt Geld als Sklavenhändler, er verliert es als Projektenmacher; als Prophet wird er im Palmenhaine von der schönen Anitra geehrt und dann bestohlen und verspottet — auch Kaiser wird er schließlich, wenigstens in einem Irrenhause, in das man ihn sperrt. Eine satirisch-phantastische Szene folgt auf die andre — und die ganze Zeit hat Solveig auf ihn gewartet. In einer kleinen Szene von acht Zeilen erfahren wir es, aber herrlich groß ist die poetische Wirkung, die aus dieser kleinen Szene geholt werden kann, wenn sie wie eine Vision, erfüllt mit poetischer Stimmung uns vorgeführt wird, statt daß man — wie es leider hier geschah — mit einer Rolltüre in der Dekoration eine Art von Kammerl öffnet, in dem Solveig sitzt, und hinter der Szene eine Opernsängerin eine Arie singen läßt — und sei die Arie auch von einem Komponisten wie Grieg und sei die Sängerin auch eine Künstlerin wie Frau Gutheil-Schoder.

Schließlich finden wir Peer Gynt auf der Heimreise. Er leidet Schiffbruch und kommt arm ans Land, wie er weggezogen war. Und auch da zieht er herum, wie er es in der Fremde tat, und er sieht mancherlei, auch die Hütte in dem Walde, wo Solveig haust und harrt:

„Nun ist alles zu Pfingsten bereit,
Lieber Knabe, noch immer weit, —
Kommest du wohl?
Bist auf weiten Fahrten,
So sei nicht bang;
Ich will schon warten,
Sei's noch so lang.“

Ja, hier **war** sein Kaisertum. Und er zieht weiter und begegnet schließlich dem Knopfgießer. Das ist eine in Norwegen allbekannte Märchenfigur, so ein Abkömmling von Tod und Teufel, und der will ihn umgießen, denn Peer „ist leider kein Sünder in höherem Verstand“. „Drum gibt man dir nicht den Gnadenstoß ins Feuer, du kommst in den Löffel bloß“, sagt er zu Peer.

„. . . Der Sünder im wirklich großen Stil
Gibt's heutzutag nicht eben viel.
Dazu gehört noch mehr als im Kot zu waten;
Denn ohne Kraft kein rechter Teufelsbraten.
. . . Der Meister . . . . ist sparsam,
Hält alles gut in seinem Gewahrsam.
Er wirft nicht fort, wär's auch wenig begehrt,
Was sonst als Rohstoff noch von Wert.
Du warst allerdings ein blanker Knopf
An der Erdenweste: nur fehlte die Öse;
Drum kommst du zum Umguß in einen Topf
Mit den andern. Du siehst, wir meinen's nicht böse.“

Aber wie Brand erklärt, sein „Selbst sei unverletzlich“, sagt auch Peer, er verzichte gern auf die Freuden der himmlischen Seligkeit, „doch vom Selbst geb' ich nicht einen Deut“. „Zu denken,“ so erklärt er, „ich hätte mein Selbst auf Kauf nur, das bringt meine Geister in höchsten Aufruhr“. „Doch lieber Peer,“ entgegnet der Knopfgießer, „wer wird denn wegen einer solchen Kleinigkeit sich erregen? Du bist ja niemals du selbst gewesen; was tut's, trennst du dich von deinem Wesen?“ Das wird Peer zu dumm: „Ich nicht ich selbst? Da muß ich lachen! Peer Gynt war er selbst in allen Sachen!“

Peer Gynt ersucht nun um Frist für den Beweis, daß er „er selbst war zu aller Zeit“. Am Kreuzwege sollen sie sich

wieder treffen. Aber der Beweis mißlingt ihm, der Dovrealte, den er anruft, erinnert ihn, daß er der Trolle Gesetz akzeptierte und stets nach dem Gesetz der Trolle handelte: „Troll sei dir selbst genug". So versucht es Peer mit dem Beweis, daß er ein arger Sünder gewesen sei, damit er wenigstens in die Hölle komme und nicht umgegossen werde. Aber seine Sünden werden vom Teufel, der ihm in Gestalt eines magern Geistlichen mit einem Schmetterlingsnetz begegnet, nicht für hinreichend befunden, und vergebens bemüht er sich um ein Sündenregister, um es am Kreuzwege dem Knopfgießer zeigen zu können. Er kommt zur Erkenntnis: „Ich war lange tot vor meinem Tod". Da führt ihn sein Weg wieder zu Solveigs Hütte. Er hört sie innen singen, da sagt er sich: „da find' ich das Sündenregister".

„O tiefes Leid, unendliches Klagen,
Die ganze weite Welt durchjagen,
Und sterbend den Fuß nach Hause tragen."

Aber auch bei Solveig findet er sein Sündenregister nicht, keine Klage, kein Vorwurf kommt von ihren Lippen, sie sagt vielmehr:

„Du hast mir zu einem schönen Gesang
Das ganze Leben gemacht — o Dank!
Dank, daß du kamst, währt's noch so lang!
O herrliches Pfingstenwiederfinden!"

Und so wäre er verloren — gerade durch die verzeihende Liebe Solveigs dem überantwortet, was ihm das Schlimmste erscheint? Da will er wenigstens wissen, wo er selbst denn war die ganze Zeit hindurch, während er nicht er selbst war. „Wo war ich, ich selbst — ungebrochen — ganz — wie einst umstrahlt von Gottes Glanz?" Aber für Solveig ist dies Rätsel leicht: „Bei mir in Glaube, Hoffnung, Liebe". Wie in des Dänen Palugan-Müller Dichtung „Adam Homo" Gericht gehalten wird über die Seele eines Verstorbenen, dem Delinquenten das Lichtbild gegenübergestellt wird, dem er hätte gleich werden können, der Sünder aber schließlich durch die von ihm einst schnöde verlassene Geliebte gerettet wird — so rettet hier Solveig den Geliebten, und durch ein echt märchenhaftes Spiel mit

dem verklärten Bilde Peer Gynts, das Solveig rein und unberührt in ihrem Herzen aufbewahrt hat, werden der Teufel und der Knopfgießer um ihre Beute betrogen.

Ist das nicht ein Märchen? Ein herrliches Märchen? Freilich auch ein sinniges Märchen, ja ein tiefsinniges Märchen. Aber sinnig ist jedes gute Märchen und sobald der Held einer Dichtung zum Vertreter des allgemeinen Menschentums wird, erhält jede Dichtung einen tiefern Sinn — wenn sie eben das Werk eines wirklichen Dichters ist.

Hat Ibsen in Brand uns den idealen Menschen gezeigt, so zeigt er uns in Peer Gynt den Phantasten; hat er uns dort den idealen Menschen als Helden im Kampfe gegen die Fehler seiner Landsleute zunächst, die zugleich aber auch die Fehler der Menschen überhaupt sind, vorgeführt, so verkörpert er uns hier die Fehler seiner Landsleute und die Menschen überhaupt in dem „Helden" selbst. Ist Brand der Idealist, der ganz seiner Idee von dem, was er für richtig hält, lebt, so ist Peer Gynt der Egoist, der nur sich selber leben will und gerade darum sein einziges Ziel, er selbst zu sein, im wechselnden Getriebe des Lebens nicht erreicht, nicht erreichen kann. Und in diesen Gestalten und den um sie gesponnenen Dichtungen zeigt uns Ibsen auch, was er selbst von den Menschen fordert, sein Ideal, das Ideal des Idealisten Ibsen.

„Alles oder nichts" ist Ibsens Devise in Brand. Und das ist schließlich dasselbe, wie wenn er im Peer Gynt als Gesetz der Menschheit aufstellt, jeder solle „er selber" sein, oder wenn er an Frau Laura Kieler schreibt: „Die Hauptsache ist, wahr und treu in seinem Verhalten gegen sich selbst zu bleiben. Es kommt nicht darauf an, dies oder jenes zu wollen, sondern darauf, das zu wollen, was man unbedingt wollen muß, weil man ist, wer man ist und nicht anders kann".[1]) Brand entspricht dieser Forderung und darum wird er gleich andern Lieblingsgestalten der Dichtung, gleich Faust und Gretchen, zum Schlusse „gerettet". Der Schluß des Brand wird freilich so oft miß-

[1]) Das Zitat ist entnommen aus Rudolf Lothars eben erschienenem instruktiven und anregenden Buche über Ibsen („Dichter und Darsteller", VIII).

verstanden. Einen Kompromiß soll er enthalten oder verzweifelte Ironie soll er sein! Man legt offenbar das Hauptgewicht darauf, daß Brand nicht aus der Lawine errettet wird. Aber um das fleht er gar nicht zum Himmel, er fragt nur im Angesicht des unvermeidlichen Todes, ob es nicht genüge, daß er das Beste gewollt und danach gestrebt habe, so gut er konnte. Und diese Meinung, daß man nicht mehr als treuen, standhaften, redlichen Willen und dessen unentwegte, opferfreudige Betätigung vom Menschen verlangen kann, bestätigt die Stimme von oben, indem sie durch den Donner der Brand zerschmetternden Lawine herabruft: „Gott ist Deus caritatis".

Aber nicht nur Brand, der sich selbst treu geblieben ist, wird gerettet, wenn er auch dadurch, daß er streng an dem festhielt, was er für das Richtige erachtete, denen, die seinem Herzen am nächsten standen, Schmerz zugefügt und physischen Untergang bereitet hat. Auch Peer Gynt wird gerettet, Peer Gynt, der sich selbst genug war. Er wird gerettet durch die läuternde Macht der Liebe des Weibes. Nicht nur in Brand und Peer Gynt, auch noch in spätern Dichtungen Ibsens finden wir diese selbstlosen, hingebungsvollen Frauengestalten, wie Anna und Solveig sie sind. Solveig ist aber geradezu die Verkörperung der läuternden, rettenden Kraft des Weibes. Wenn einer will, mag er das symbolisch nennen. Man kann aber auch sagen, es sei ein schöner Gedanke, mit dichterischer Kunst zum Ausdruck gebracht.

Die Aufführung Peer Gynts auf einer deutschen Bühne war eine Tat des Wiener „Akademischen Vereines für Kunst und Literatur". Sie wäre eine Tat gewesen, auch wenn sie szenisch und schauspielerisch unter dem Niveau dessen gestanden hätte, was man im allgemeinen von einer öffentlichen Bühne erwarten kann. Das war aber nicht der Fall, und es ist zu bewundern, daß diese Aufführung einem Vereine mit zusammengewürfeltem Personal und beschränkten Mitteln in gleichsam im Fluge für die Einstudierung erhaschten Stunden in solchem Grade gelungen ist. Aber über dem relativen Maßstabe dürfen wir dabei den absoluten nicht aus dem Auge lassen, schon um derer willen, die geneigt sind, an dem subjektiven Eindruck,

den die Bühnenaufführung auf sie macht, die Größe des Dichters und seines Werkes zu messen. So möge man es nicht als Undankbarkeit gegen die Veranstalter und Mitwirkenden und nicht als Nörgelei auffassen, wenn in kurzem Umrisse auf das hingewiesen wird, was man anders wünschen mußte.

Mit dem Bearbeiter möchte ich nicht rechten, da ist wirklich vieles subjektiv. Am schwächsten (aber auch am schwierigsten) war die Bearbeitung im vierten Akt, da hier der Faden der Handlung fast ganz verloren ging und überflüssiges Beiwerk und szenische Künstelei die Darstellung gelegentlich an den Rand der Operette und des Balletes führten. Doch hat die Bearbeitung dies reichlich damit wett gemacht, daß sie einen geschickten Anschluß für die prächtige Szene im Irrenhause gewonnen, diese somit für die Bühne gerettet hat. Auch Regie und Darstellung haben viel Gutes geboten, aber eines sind sie uns schuldig geblieben, den poetischen Schimmer und Zauber, der über den Szenen zwischen Peer und der sterbenden Mutter, und Peer und Solveig ruht. Ganz unzulänglich war die Solveig der Frau Körner und in den Szenen, die Stimmung verlangen, versagte auch Herr Wiecke, so überraschend gut ihm sonst Vieles gelang. Sehr gut war Herr Heine, der Regisseur des Unternehmens, als Tollhausdirektor Dr. Begriffenfeldt und in der rasch übernommenen, aber trefflich durchgeführten Rolle des Knopfgießers. Prächtig war Herr Schmidt, der, wie jüngst als Don Lope im Burgtheater, nun als malebarischer Sprachreformer Huhu Gelegenheit hatte, seinen ungeschlachten Humor zu zeigen; auch Frau Metzl als Dame in Grün und Fräulein Reingruber als Beduinenmädchen Anitra verdienen alles Lob. Auch von Herrn Weiß in der Rolle des Geistlichen gilt dasselbe. Nur eingeschaltet mag hier werden, daß, wenn man die Szene am Grabe des Selbstverstümmlers nicht missen will, man wohl auch die Szene mit aufnehmen muß, die uns den Selbstverstümmler bei seiner Tat vorführt. Farblos wie gewöhnlich, wenn er nicht Rollen in der komischen Art jenes schwachsinnigen Alten in Fuldas „Sohn des Kalifen" zu geben hat, war Herr Lewinsky als Dovrealter. Der Dovrealte ist nicht komisch und das, was Herr Lewinsky mit dieser Figur gemacht hat, dünkt uns geradezu

traurig. Wenn Herr Lewinsky Burgtheaterjubiläen — dazu benützt, seine Ansichten über die „Moderne“ und über seinen Direktor zum besten zu geben, so mag man darüber lächeln, wie gewiß auch Direktor Schlenther gelächelt hat, als Herr Lewinsky ihm das hoffnungsfreudige Vertrauen, das er ihm einst stürmisch angesichts der Öffentlichkeit entgegengebracht, in Gegenwart der Festgäste, die gekommen waren, den alten Baumeister zu feiern, wieder feierlich entzog. Aber der Dichter, der die Szene zwischen Peer Gynt und seiner sterbenden Mutter geschrieben hat, sollte wohl davor gefeit sein, daß ein Darsteller, und mag er, aus der Not ein Prinzip machend, allem Modernen noch so spinnefeind sein, es wagen darf, den Dovrealten, den König der Trolle, der körperlich und seelisch Mißgestalteten, in seiner, des Dichters Maske zu spielen.

Gastspiel des Deutschen Theaters aus Berlin 1902.

2. „Die Hoffnung“ von Heyermans.

Hermann Heyermans' Seestück „Die Hoffnung“[1]) ist trotz aller Sensation, die es hervorrief, das Werk eines wirklichen Dichters. Man kann es in Zusammenhang nennen mit Ibsens „Stützen der Gesellschaft“ und mit Hauptmanns „Webern“ — und doch — wie verschieden ist es von beiden, wie selbständig kehrt Heyermans seine eigene Art hervor.

Wie in den „Stützen der Gesellschaft“ sendet auch in der „Hoffnung“ ein Reeder ein seeuntüchtiges Schiff aus, unbekümmert um das Leben und die Familien der Mannschaft; wie in den „Webern“, wird uns auch in der „Hoffnung“ das furchtbare Elend einer Klasse von Arbeitern und die rücksichtslose Gewinnsucht ihrer Brotherren vorgeführt. Aber nicht darin liegt hier

[1]) „Die Hoffnung“. Ein Seestück in vier Akten von Hermann Heyermans jun. Deutsch von Franziska de Graaff. Felix Blochs Erben, Berlin. 136 S.

der Hebelpunkt für die dramatische Spannung, daß das eigene Söhnchen des Reeders auf einen „schwimmenden Sarg" geraten ist, sondern darin, daß uns das Los der Mannschaft und ihrer Familien vor Augen geführt wird; nicht auf die geringe Entlohnung und die Not der Schiffer, die von den reichen Reedern auf den Fischfang ausgeschickt werden, wird das Hauptgewicht gelegt, sondern auf die Gefahren, die mit ihrem Berufe an sich verknüpft sind und durch Habgier und Gewissenlosigkeit der Dienstgeber noch freventlich gesteigert werden.

„Der Naturalismus ist tot", hört man seit ein paar Jahren die Philister mit zufriedenem Behagen sagen; „er hat sich überlebt", trompetet das simple Publikum und ist selig, daß es sich nicht weiter zu genieren braucht, über Blumenthal zu johlen und über Philippi zu weinen; „er war von Anfang nicht lebensfähig", flöten die Ganzgescheiten und „revidieren" die Urteile über Hauptmann und Ibsen. Und da stößt sie der tote Naturalismus vor den Kopf, daß ihnen Hören und Sehen vergeht. Ja, er ist unbequem, dieser Naturalismus, der, eben für tot erklärt, das Publikum ins Gesicht schlägt, der gerade das vor Augen führt, vor dem man die Augen verschließen möchte, gerade das den Leuten sagt, was sie nicht hören wollen, ihnen immer die Nase auf das Elend und die Not ihrer Mitmenschen stößt, statt ihnen durch Vorführung zierlicher Bilder aus dem Reiche der Phantasie, durch Erwecken von Heiterkeit oder Rührung angenehm die Verdauung zu befördern. Er ist unbequem, dieser Naturalismus — aber eben darum ist er notwendig, ist er da — und solange das menschliche Elend nicht ausgerottet ist, wird auch das Drama des menschlichen Elends nicht auszurotten sein. Für den, dem der Naturalismus nicht ein begriffliches Schema, sondern eine lebendige Triebkraft in der Entwicklung ist, kann der Naturalismus gar nicht anders sterben als mit der Menschheit selbst, kann er überhaupt nur äußerlichen Veränderungen unterliegen. Dem Wesen nach wird er stets der gleiche sein, da er stets im Dienste der Ideen seiner Zeit der Gesellschaft ein Bild ihrer jeweiligen Krankheiten und Wunden vor Augen halten wird, im Unterschiede vom Idealismus, der ihr die Ziele auszumalen sucht, denen sie zuzuschreiten — glaubt.

Heyermans arbeitet nicht mit so drastischen Mitteln wie Ibsen und Hauptmann, aber es ist nur Raffinement, wenn er uns manches erspart — um desto stärker auf uns zu wirken. Sein Reeder Boos ist kein bewußter Verbrecher wie Ibsens Konsul Bernick, er ist auch kein empfindungsloser Wucherer wie Hauptmanns Fabrikant Dreißiger. Da mögen sich Viele mit Recht sagen, „so sind wir nicht, das trifft uns nicht". Aber Klemens Boos drängt sich ihnen näher, ihn können sie nicht so abschütteln. Etwas roh, mein Gott, das macht das Gewerbe, und doch nicht ganz verhärtet, das macht der Mensch, der ja doch schließlich in jedem steckt. Aber leichtsinnig, so von vornherein geneigt, das zu glauben, was ihm in seinen Geschäftskram paßt, die Augen vor dem zu schließen, was seinen Interessen widerstreiten würde — und das macht auch der Mensch in ihm. Und so hört er zuerst nicht auf den Arbeiter, der ihm sagt, die „Hoffnung" sei morsch, sondern hält sich an das, was dessen Chef und der Vertreter der Interessen der Versicherungsgesellschaft sagt, mit dem Vorsatz, daß er auf alle Fälle zum letzten Male die „Hoffnung" auslaufen läßt — und dann gerät er „in heftige Rührung", wenn er die Tränen der Hinterbliebenen sieht. Das ist so echt menschlich und darum wirkt es so, weil im Unternehmer das allgemein Menschliche und nicht eine zufällige Erscheinungsform, eine gefühllose Verbrechernatur bekämpft wird. Denn nicht auf die Weise spielen sich die Vorgänge, durch die Katastrophen in den mit Gefahren verbundenen Betrieben herbeigeführt werden, gewöhnlich ab, daß sich der Unternehmer sagt: ich treffe diese Sicherheitsvorkehrungen nicht, damit die Leute zu Grunde gehen, oder daß er sich sagt: ich treffe sie nicht, obwohl ich weiß, daß dadurch die Leute zu Grunde gehen. Nein, er redet sich ein, daß ja doch nichts geschieht und er nur zwecklos sein Geld hinauswerfen würde.

Heyermans' „Hoffnung" schließt auch nicht mit einem Strafgericht, das über den Reeder Boos hereinbricht. Der Dichter schafft dem Zuschauer oder Leser keine theatralische Eruption für den Ingrimm, den er in ihm angesammelt hat: er entläßt ihn mit dem unbefriedigten Wunsche nach Vergeltung. Er zeigt uns den Mann, der erklärt, wenn seine Prophezeiung

sich erfüllt hat, das Schiff zu Grunde gegangen ist, „dann gibt's Mord", er läßt ihn nach dem Bekanntwerden der Katastrophe an den Reeder herantreten — aber er läßt ihn wieder abgehen, ohne daß er die „Hoffnung" des Publikums erfüllt hätte. Ebenso sorgsam, wie der Dichter die Erbitterung erregt und gesteigert hat, ebenso sorgsam erhält er sie auch, statt sie im Theater ohne nachhaltende Wirkung verpuffen zu lassen. Das, was er für das Theater braucht, das liefert ihm in hinreichender Fülle die Vorbereitung und der Nachhall jener Katastrophe, die sich auf dem Meere draußen vollzieht.

Die ersten Akte zeigen uns das Milieu und der erste bereinigt gleichsam von vornherein eine Schuld der Gerechtigkeit gegen die privaten Reeder, indem er ein Bild von den Genüssen entrollt, die derjenigen harren, die sich dem Dienste in der staatlichen Marine zuwenden. Wir sehen die verschiedenen Fischertypen, junge und alte — aber nicht völlig vertiert, nicht nur als Sklaven des Alkohols und der Sinnlichkeit, sondern Bessere und Schlechtere und in jedem wieder Besseres und Schlechteres gemischt — wie es eben auch im Leben zutrifft. Und wir sehen den Reeder und die Seinen im Verkehr mit jenen, nicht nur Ausbeuter, auch Wesen mit menschlicher Teilnahme, freilich jener äußerlichen, egoistischen Teilnahme, die nicht auf den Grund der Dinge geht und im entscheidenden Momente so wenig Stand hält, wie die Wahrheitsliebe des Reedertöchterleins Klementine, die sich „nicht mehr erinnert", gehört zu haben, daß Simon ihren Vater gewarnt hatte, die „Hoffnung" in See stechen zu lassen. Und wir lernen Jo und Marietje kennen, zwei Mädeln aus Fischerfamilien, mit ihren Liebesfreuden und ihren Liebessorgen, und helle Strahlen huschen hie und da über die Gruppen, welche die Szene füllen. Aber diese Lichter schaffen nur den hellen Rand für den dunklen Schatten, den das Verhängnis vorauswirft, dem die Liebsten der Mädel, der junge Mees und der junge Geert geweiht sind. Und mit ihnen Barend, Geerts Bruder, das Nesthäkchen der alten Fischerswitwe Kniertje. Ergreifend wirkt es, wie die eigene Mutter ihren ängstlich widerstrebenden Jüngsten mit silbernen Ohrringlein beschwatzt, sich für die „Hoffnung" einschreiben zu lassen — und dann die Gen-

darmen den in seiner Todesangst sich an die Türpfosten Anklammernden loszureißen suchen — bis er, wieder über Zureden der eigenen Mutter, „jammernd die Türpfosten losläßt", mit dem Klageruf: „Du siehst mich nie mehr, niemals mehr!"

So sorgfältig vorbereitet, setzt denn auch die Katastrophe mit erschütternder Wirkung ein, um so packender, als nicht nur die Spannung geschickt gesteigert ist, sondern im dritten Akt eine ganz unheimliche „Gefahrenstimmung" in den Gesprächen und Erzählungen der Fischer mit rein künstlerischen Mitteln vorbereitet worden ist. Diese Mittel sind rein künstlerisch, denn die vom Dichter hier eingeschalteten kleinen Skizzen stehen einerseits in innigster Beziehung zur Grundidee des Dramas, andrerseits sind sie, für sich allein betrachtet, literarische Kabinettstücke. Zwei derselben mögen den Abschluß dieser Anzeige bilden.

„Wenn ich auf dem Heringsfang war", erzählt der alte Armenhäusler Cobus, der sich bemüht, den andern die Richtigkeit der Angst, die sich ihrer während einer ungewöhnlich stürmischen Nacht bemächtigt hat, darzutun, „oder auf der Salzreise, dann traut' ich manchmal nich zu kaaken[1]) und nich zu schneiden. Denn, wenn man so 'n Heringskopf mit 'm Daumen nach links stößt und mit 'm Kaakmesser 's Gelbe da 'raus holt — dann guckt so 'n Tier einen an mit — mit so verständigen Augen — und doch kaakt man zwei Fässer die Stunde . . . Und Kopfstücke schneiden — eine Tonne Kopfstücke von vierzehnhundert Kabeljauen — das sind achtundzwanzighundert Augen, die einen ansehen — nix als ansehn . . . nur immer ansehn. Wieviel Fische hab' ich nich schon totgemacht — 's gab wenige, die so wenig Abfall und so fette Lebern schneiden konnten . . . Tja, tja . . . und bange waren sie — bange — sie guckten nach den Wolken, als ob sie sagen wollten: Er hat uns grade so gut gesegnet wie euch, und — wie kommt das nu? Ich sage: wir nehmen die Fische und Gott nimmt uns. Wir müssen alle dran, die Tiere müssen dran, die Menschen müssen dran, und weil wir nu alle dran müssen — müssen wir eigentlich alle mit nander nich — das 's nu grade so, als wenn man 'ne volle

[1]) Vgl. das mittelniederdeutsche Wort kake, keke = Fischkieme.

Tonne in 'ne leere umschöpft. Bange möcht' ich sein, wenn ich allein in der leeren Tonne zurückblieb', aber so alle zusammen in die andere Tonne — nee — mit bange sein is nix gemacht, bange sein, das is, als wenn man sich auf die Zehen stellt und über den Rand gucken will . . ."

Und wie es ausgeht, wenn ein Schiff so lange ausbleibt, als jetzt die „Hoffnung", das erzählt die Fischerswitwe Truus: „In Vlaardingen, da gibt's 'n Turm, und auf dem Turm da is der Kieker — der Turmkieker. Und der Kieker hißt 'nen roten Ball, wenn er in der Ferne 'n Logger oder 'n Dampfer oder 'n anderes Schiff sieht — und wenn er weiß, wer's is — wahrhaftig 'n Wunder, wie er am Mast, am Zeug, an der Farbe, an 'n Segeln, an den Deckteilen — Gott weiß woran — 'n Schiff erkennt, dann läßt er den Ball 'runter, läuft zum Reeder und zur Familie und bringt die Nachricht — will mal sagen: die ‚Albert Coster' oder die ‚Goedkoop' kommt. Nu, der Familie brucht er's meistens nich erst zu sagen. Denn wie der Ball auf'm Turm gehißt is, laufen die Kinder durch die Straßen und schreien — wie ich jung war, macht' ich's auch so: ‚'n Ball op, 'n Ball op!' — dann geh'n die Frauen nach 'm Turm und warten unten, bis der Kieker kommt, und dann geben sie ihm Geld, wenn's ihr Schiff is . . . Und . . . und . . . die ‚Magnet' mit mei'm ersten Mann — hab' ich schon gesagt, daß ich 'n Jahr verheiratet war? — die ‚Magnet' blieb sechs Wochen weg, sieben Wochen weg — doch nur Proviant auf sechs. Und immer riefen die Kinder: ‚'n Ball op, Truus! 'n Ball op, Truus!' Dann rannte man wie 'ne Närrin nach 'm Turm — aber keiner sah einem nach — sie wußten schon, warum man rannte — und wenn der Kieker 'runter kam, da hätt' man ihm doch die Worte aus 'm Mund reißen mögen — aber dann frug man ängstlich: ‚Hast du Ting?' — Ting, das 's Nachricht auf Vlaardingsch — ‚Ting von der Magnet?' sagte er dann, ‚nee, 's is die ‚Wachsamkeit', oder die ‚Frau Maria', oder die ‚Konkordia' — und dann schlich man nach Hause, so langsam, so langsam, lief rum heulen und dachte an seinen Mann — seinen Mann . . . Jeden Tag gab's einem 'n Stich ins Herz, wenn man die Kinder hörte — und jeden Tag war man am Turm,

betend, daß Gott — aber die ‚Magnet‘ kam nich — kam nich — schließlich wagte man sich nich mehr nach 'm Turm, wenn der Ball gehißt war — wagte man nich mehr, an der Türe zu lauern, ob nich der Kieker selber mit der Botschaft kam . . . das hat so zwei Monate gedauert — zwei Monate — und dann — nu, da mußt' ich's wohl glauben . . . die Fische werden schwer bezahlt.“

Nun, wir haben ja in Wien keine Seefischereien und so wird die Zensur wohl nichts dagegen haben, wenn etwa hier ein Direktor ein Stück aufführen wollte, in dem — den holländischen Fischherren die Wahrheit gesagt wird.

* * *

Die „Hoffnung“, die ich in vorstehenden Zeilen (26. Oktober 1901) ausgesprochen hatte, daß eine Wiener Bühne Heyermans' „Hoffnung“ in ihr Repertoire aufnehmen werde, hat sich nicht erfüllt. Die Aufführung durch das Berliner Deutsche Theater am Karltheater und der Eindruck, den sie machte, dürften wohl bewiesen haben, daß die Bühne, die sich des Stückes angenommen hätte, weder künstlerisch noch finanziell Schaden genommen haben würde. Einen Verlust hätten im schlimmsten Falle nur wir, das Publikum, erlitten, da uns dann wohl die vollwertige, abgerundete Aufführung der Berliner Gäste, deren besondere Stärke ja in der mustergültigen Darstellung derartiger Stücke liegt, kaum zuteil geworden wäre. Eine Darstellerin der schmucken Jo, wie Frau Lehmann sie ist, besitzt Wien überhaupt nicht, aber auch die meisten Andern boten nicht nur ihr Bestes, sondern hervorragend Gutes. Wenn es gestattet ist, einem Künstler von zweifellos hoher Begabung, der an der ständigen Stätte seines Wirkens in so vielen Rollen so uneingeschränkte Anerkennung gefunden hat, auf Grund der Eindrücke von verhältnismäßig wenigen Rollen, eine Ausstellung zu machen, so möchte ich sagen, daß Herr Rittner sich angewöhnt zu haben scheint, seine Figuren auch dort, wo es die Rolle nicht erfordert oder doch erlaubt, mit Zügen erblicher Belastung auszustatten.

Ein Frühlingsopfer.

Schauspiel in drei Aufzügen von E. v. Keyserling. Deutsches Volkstheater 17. Mai 1902.

Solchen Premieren, die sich ein Theater auf den Monat Mai aufgespart hat, bringt das Publikum von vornherein ein gewisses Mißtrauen entgegen. Und nun gar, wenn den Leuten der Autor sogar dem Namen nach unbekannt ist, wenn sie den Ankündigungen entnehmen, daß die Darsteller, die sie in allen zugkräftigen Novitäten zu sehen gewöhnt wurden, in dem Stücke nicht beschäftigt, die tragenden Rollen vielmehr Schauspielern zugewiesen sind, die sie bisher kaum flüchtig kennen, geschweige denn schätzen zu lernen Gelegenheit hatten! Belehrt die Theaterlustigen zum Überflusse noch ein Blick in das Wochenrepertoire, daß von Anfang an die erste Aufführung als — vorletzte in Aussicht genommen ist, so erscheint das Schicksal der Novität fast von vornherein als besiegelt. Das müßte schon ein sehr „starkes" Stück sein, das, in halbleerem Hause von nicht akkreditierten Schauspielern gespielt, ein skeptisches Publikum erwärmen sollte.

Und Keyserlings „Frühlingsopfer" ist gar kein „starkes" Stück. Aber es ist das Stück eines Poeten. Und darum ist es schade, daß man diesen Poeten unter so ungünstigen Verhältnissen hier kennen gelernt hat. Von Keyserling sind zwei Dramen, „Ein Frühlingsopfer" und „Der dumme Hans" im Buchhandel (Berlin, S. Fischer 1900 und 1901) erschienen. Jedes derselben ist außerhalb der regelmäßigen Bühnenspielpläne je einmal in Berlin gegeben worden, das „Frühlingsopfer" von der „Freien Bühne", „Der dumme Hans" in einer Matinee — wenn ich nicht irre — des Residenztheaters. Keinem der beiden Stücke scheint ein Erfolg beschieden gewesen zu sein. Und doch müßte sich mit jedem derselben ein solcher erzielen lassen. Insbesondere aber mit dem „dummen Hans".

Beide Stücke haben eine Eigentümlichkeit: sie enthalten tragische Rollen für Schauspieler von dem Fach der „Naiven". Das „Frühlingsopfer" für eine „Naive", „Der dumme Hans" für einen „Naiven". Es ist in mancher Beziehung dieselbe Rolle, die der Dichter einmal weiblich und einmal männlich gestaltet

hat. Beide Male ist die Hauptperson ein junges, halbkindliches Wesen, an das die Frage herantritt, freiwillig einen Opfertod auf sich zu nehmen. Aber während in dem „Frühlingsopfer“ allerlei Beiwerk störend, ja oft abstoßend und brutal wirkt, ist das Grundmotiv im „dummen Hans“ mit sicherer Hand entwickelt und zu harmonischem Abschlusse gebracht. So ist das „Frühlingsopfer“ gleichsam nur eine Studie zu dem zweiten Drama. Eine kurze Angabe des Inhalts der beiden Dramen wird dies am besten illustrieren und zugleich zeigen, welchen Fortschritt „Der dumme Hans“ gegen das „Frühlingsopfer“ bedeutet.

Das „Frühlingsopfer“ führt uns eine Häuslerfamilie in einem litauischen Dorfe vor. Der Vater ein Säufer, die Mutter auf dem Sterbelager, die Kinder in zartestem Alter. Was soll aus den Kindern, was aus dem ganzen Hausstande werden? Wohl ist noch Madda da, eine Schwester des Mannes, aber das ist ein gefallsüchtiges Ding, das nur an die Burschen denkt; wohl ißt die junge Orti, eine natürliche Tochter des Mannes, im Hause das Gnadenbrot, aber was könnte so ein halbwüchsiges Ding für Hilfe leisten? Besorgt blickt die alte Großmutter in die Zukunft. Das Vieh wird verkauft werden, die Großmutter und Orti werden vom Hofe müssen — wär's nicht besser, wer anderer stürbe als gerade die Mutter, die Stütze des Haushaltes? Und das wäre nach Ansicht der Alten, deren Kopf voll Aberglauben und Aberwitz steckt, gar nicht unmöglich. Derlei kam schon vor. Die alte Großmutter weiß das ganz genau. Wenn jung Orti will und die Muttergottes ihr Opfer annimmt, wird sie an Stelle der Mutter ins Jenseits berufen werden. So erscheint das ganze Opfer, das Orti auf sich nehmen soll, von Anfang an als müßiges Spiel des Aberglaubens, als unwirksam und ungefährlich und darum undramatisch. Und Orti will, nachdem die Alte ihr zugeredet hat. Aber sie will nicht aus Liebe zur Sterbenden, nicht aus innerm Opfermut, sie will nur, weil Indrik, der Bursche, auf den sie ein Auge geworfen hat, sich um sie nicht kümmert, sondern der schönen Madda hofiert. Und da nun Indrik mit der schönen Madda einen Streit hat und Orti Gnade findet vor seinen Augen, will sie wieder nicht, obwohl sie vor wenigen Stunden in der Wallfahrtskirche ge-

wesen ist und dort mit eigenen Augen gesehen hat, wie die Muttergottes mit dreimaligem Nicken den „Kontrakt“ angenommen und bestätigt hat. So lebhaft ist ihr Wunsch, diesen Kontrakt zu annullieren, daß sie abends, als sie den Gesang der liebewerbenden Burschen in die Krankenstube heraufhört und die berauschende Frühlingsluft hereindringen fühlt, ein fait accompli schaffen und die Kranke, für die sie zu sterben bereit gewesen war, töten will. Schon hat sie ihr in der Arznei den Tod gemischt — da tritt Indrik ein, sie erfährt, daß er sich mit Madda versöhnt und das Liebesspiel mit ihr überhaupt nie ernst genommen hat, und nun nimmt sie selbst den todbringenden Trank. Sie ist ein Opfer des Frühlings und der erwachten Liebeslust, mit der Idee, sich für die Kranke zu opfern, hängt ihr Selbstmord innerlich gar nicht mehr zusammen; nicht einmal nach den Wahnvorstellungen der alten Großmutter, denn die Gottesmutter würde sie schon selber geholt haben, ohne daß sich Orti erst hätte zu bemühen gebraucht.

Trotz der angedeuteten Schwächen in der Komposition zeugt doch schon das „Frühlingsopfer“ von starkem Talent und schönem Streben und einer eigenartigen Gabe, das Lyrische mit dem Dramatischen zu verbinden. Noch viel besser kommen aber diese Vorzüge zur Geltung in dem zweiten Stücke Keyserlings. Dieses spielt auf einem ostpreußischen Gute zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts. Der „dumme Hans“ ist das Kind von Waldhäuslern, das beim Hüten der Schafe in Liebe zum Wald und zum „Frölen“, der jungen Tochter des Gutsherrn, aufgewachsen ist. Das „Frölen“ spielt immer mit ihm im Walde, und eine alte Fichte, die „schwarze Liese“, und ein alter Rehbock, der den Spitznamen „Eisenbart“ hat, die spielen auch mit. Und das neueste, was sie spielten, war die alte Geschichte von der Genofeva. „Da sitzt Fröln im Baum und hat 'n Kind“, erzählt Hans, „und ich bin 'n guter Ritter un hol' sie.“ Aber der alte „Eisenbart“ wird von Hansens Vater, einem noch ältern Wilddieb, erschossen, und bei der „schwarzen Liese“ wird der Gutsherr selbst über Anschlag der Waldhäusler erschossen, da er, um die diebischen Waldhäusler loszukriegen, den Teil des Waldes abschlagen lassen wollte, wo sie ansässig sind. Da ist's nun

mit dem Spielen aus, denn der dumme Hans, der just damals, als der Mord geschah, bei der „schwarzen Liese" stand, wird als Täter eingezogen. Wohl kennt er den Schuldigen, aber er schweigt, wie er auch den Mord ruhig hatte geschehen lassen, weil es „für den Wald" war. Und so wird er denn zum Tode verurteilt. Das ganze Stück atmet Liebe zum Walde und zur Natur, und man fühlt auch, daß der Dichter nicht vergeblich um Gegenliebe bei ihnen geworben hat, und „das ist auch kein Hund, wenn der Wald einen liebt", können wir da getrost mit dem dummen Hans sagen. Besonders schön empfunden und durchgeführt ist die Schlußszene, in der „Frölen" und der dumme Hans, den sie vor seiner Hinrichtung besucht, im Kerker beisammen sitzen und nun die Geschichte von der Genofeva zu Ende spielen. Da steigt der gute Ritter, dem das Frölen, „weil's im Baum so schön is", früher nie erlaubt hatte, daß er sie hole, was er doch „so stark" gewollt hätte, zu Genofeva hinein, küßt sie und nimmt sie in seine Arme und sie „lehnt müde den Kopf an seine Brust". Das Stück müßte aber mit der reizenden Stelle schließen, wo Hans alles um sich vergißt und sich mit der in seinen Armen entschlummernden Geliebten im Walde wähnt: „Im Wald sind wir", sagt Hans, „so um die Schlummerstunde . . . die Rehe kommen 'raus . . . un die großen Tannen fangen an zu beten — tsch—tsch — aber die schwarze Liese — die knarrt — — un die Haselhühner sitzen auf den Tannchen nah — nah — un Frölenchen is auch nah — bei mir." „Wird's hell?" fragt Frölen im Schlafe und Hans antwortet: „Ne — ne — lange nich. Nich sehn . . . Wir liegen im Walde . . . alle schlafen sie — un die Bäume riechen süß — süß — so wie's Brotchen, wenn's warm aus 'm Ofen kommt — —" Wenn, wie es vom Dichter vorgeschrieben ist, bei den letzten der angeführten Worte Hansens eine „Glocke langsam und feierlich zu läuten" beginnt, ist dies völlig hinreichend, uns an das Schicksal zu mahnen, das den armen Jungen erwartet. Daß noch der Pastor und der Kerkermeister erscheinen, um Hans zur Hinrichtung zu holen, zerstört nur die wirkungsvolle Stimmung, ohne in der Eile eine neue schaffen zu können.

Einige Worte verdient noch die Darstellerin der Hauptrolle im „Frühlingsopfer". Die Persönlichkeit des Fräulein Lafrenz deckt sich nicht mit der Figur der Orti, welche ganz kindlich-naiv angelegt ist. Um so größere Anerkennung verdient aber ihre Leistung. Die ersten Akte spielte sie schlicht und einfach, im letzten aber fand sie Töne von geradezu ergreifender Innigkeit. Fräulein Lafrenz verläßt Wien mit Ende dieser Saison. Ich meine aber, man wird auch hier noch von ihr hören.



Gastspiel des Deutschen Theaters aus Berlin 1902.

3. Hauptmanns „Einsame Menschen".

In Wien konnte man jetzt wieder Hauptmanns „Einsame Menschen" sehen, die seit Jahr und Tag hier nicht mehr gegeben werden. Das Deutsche Theater hat sie in sein Gastspiel-repertoire aufgenommen und seine Darbietung hat nicht nur ein zahlreiches Publikum, sondern auch dankbarsten Beifall gefunden. Ganz ausgezeichnet, so wenig ihre Gesundheit atmende Erscheinung eigentlich für die abgehärmte Käthe Vockerat, das „dünne Hälschen", paßt, war Frau Lehmann. Aber auch Herr Sauer als Johannes Vockerat gefiel sehr. Freilich lassen sich ernste Bedenken gegen seine Auffassung und Durchführung der Rolle kaum unterdrücken. Man kann über die Intentionen des Dichters verschiedener Meinung sein. Daß er seinen Johannes vollkommen ernst nimmt, zeigen schon der bloße Hinweis auf dessen „geistvolles Gesicht" und die Widmung: „Ich lege das Drama in die Hände derjenigen, die es gelebt haben". Andrerseits läßt sich nicht verkennen, daß Johannes Vockerat manchmal eine verzweifelte Ähnlichkeit mit Hjalmar Ekdal aufweist. „Ekdals Unglück ist, daß er in seinem Kreise stets für ein großes Lumen gehalten worden ist", heißt es von Hjalmar. Und ähnlich klagt die Mutter von Johannes: „Ein reines Wunderkind war er... alles staunte nur so. Mit dreizehn Jahren Sekundaner. Mit siebzehn Jahren hatte er's Gymnasium durch — und heut'?

Heute haben sie ihn fast alle überholt." Aber Hjalmar galt nur als Wunderkind, Johannes war es, könnte man sagen. War er es wirklich jemals? Mit seiner „Arbeit", die er als Mann vornahm, ist es jedenfalls wie mit Hjalmars Erfindung: „Sieh mal dies Manuskript! Zwölf Seiten Quellenangabe allein. Das ist Arbeit! Nicht? Ich sag' dir, da werden die Perücken wackeln ... Sieh mal, zum Beispiel hier. Hier greif' ich Dubois-Reymond an." Ein Mensch, dem derlei das Wertvolle an seiner Arbeit zu sein scheint, ist als Gelehrter so viel wert wie Hjalmar als Erfinder. Doch darüber, wie gesagt, mag man verschiedener Meinung sein. Aber gewiß darf man nicht, um Johannes möglichst „sympathisch" zu gestalten, den ausdrücklichen Vorschriften des Dichters zuwiderhandeln. In den ersten Akten stattete aber Herr Sauer den Johannes, entgegen allem, was der Dichter und die handelnden Personen von ihm sagen, mit einer phlegmatischen Geduld und einer friedfertigen Ruhe aus, daß er uns wirklich als das arme Opfer einer schrecklichen Familie erschien, und Käthe neben ihm ein unverträgliches Weib, Maler Braun aber ein boshafter Stänkerer war. Freilich gelang es ihm so, später wirkungsvolle Steigerung zu finden — aber das Wesen der komplizierten Figur des Johannes, der seinerzeit auf die Menschen wie ein entsetzliches Spiegelbild ihrer eigenen Verzerrtheit gewirkt hat, ging dabei verloren. Aus dem Sprachschatze des Fräulein Triesch, welche die Anna Mahr spielte, seien nur hervorgehoben die „Katzenpfeetchen" und die Zusicherung, daß sie nun nicht mehr „zeegern" werde. Daß die stimmungsvolle „Dunkelstunde" nicht zur vollen Wirkung kam, ist gewiß nicht ihre oder Herrn Sauers Schuld. In hellerleuchtetem Zimmer kann kein Mensch „Dunkelstunden feiern".

Laboremus.

Drama von Björnstjerne Björnson. Burgtheater 30. Mai 1903.

Über Björnsons blutleeres Drama „Laboremus" habe ich schon vor Jahresfrist berichtet. (Siehe S. 293.) Das Stück hat bei seiner Erstaufführung im Burgtheater kaum einen

Achtungserfolg, höchstens einen Darstellungserfolg erzielt. Herrn Nissen war die undankbare Aufgabe zugefallen, den alten Herrn Wisby-non-Laboremus zu spielen, der nächtlicherweile, statt seiner jungen Frau zu huldigen, Besuche seiner „Seligen" empfängt und sich von ihr zuraunen läßt, wie unselig ihre Nachfolgerin ist, und der dann mitten im Stück unauffällig und spurlos zu verschwinden hat. Er zog sich mit Anstand aus dem Stücke. Das gleiche Lob kann man auch Fräulein Witt spenden, welche die Frau Wisby Nr. 2 gab, die musikalische Mörderin, die Dame, die gedungen war, zur Heilung von Madame Wisby Nr. 1 Klavier zu spielen, statt dessen aber gegen Madame Wisby Klavier gespielt und sie durch ihr Klavierspiel vorsätzlich getötet hatte und die nun zur Strafe dafür aus dem dritten Akte hinauswanken muß, kein Mensch weiß wohin. Sehr anmutig und liebenswürdig spielte Fräulein Medelsky das Fräulein Borgny Wisby, des alten Wisby Tochter. Sie machte uns vergessen, daß Fräulein Borgny eigentlich ein herzloses und beschränktes Geschöpf ist; ein herzloses Geschöpf, weil sie die Pflege und Aufheiterung der kranken Mutter bezahlten Mietlingen überläßt, da ja Tuberkulose „ansteckend" ist; ein beschränktes Geschöpf, weil sie, statt dem jungen Langfred-Laboremus, der schon dabei ist, einzupacken, um mit der Gattin des Herrn Wisby-non-Laboremus durchzugehen, einfach den Sachverhalt klar zu machen, erst auf dem recht unsichern Umwege eines langwierigen Gespräches über den Opernstoff „Undine" die Entzweiung der Liebenden und die Entlarvung der Klaviermörderin einleitet. Den jungen Komponisten gab Herr Kainz. Er spielte ihn mit einem leicht parodierenden Ton, durch den er alle Fährlichkeiten, denen der Träger dieser Rolle ausgesetzt ist, glücklich vermied. Es war überhaupt ein wahrer Eiertanz der Darsteller. Jeder setzte sein Bestes daran, nicht in irgend etwas „unfreiwillig Komisches" hineinzugeraten.

Gastspiel des Deutschen Theaters aus Berlin 1902.

4. „Die Wildente“ und „Nora“ von Ibsen.

Die Ibsen-Aufführungen des Berliner Deutschen Theaters können wir ganz nach Bedarf zum Ausgangspunkte für Empfindungen der Befriedigung oder für solche der Beschämung nehmen. Wir können überlegen auf die Zeiten zurückblicken, in denen man „Die Wildente“ in Wien verständnislos ausgehöhnt hat, und wir können uns resigniert der Zeiten erinnern, in denen unsere Theater des Meisters Dramen überhaupt aufgeführt haben. Jetzt beziehen wir sie fast nur mehr von unsern Berliner Gästen. Manches davon trefflich, das meiste korrekt, aber alles so eingetaucht in Berliner Dialekt, daß wir uns immer erst daran erinnern müssen, die Stücke spielen da oben im Lande der Fjorde und nicht da oben in der Stadt an der Spree. Vorige Woche gab man „Die Wildente“, diese Woche „Nora“. In der „Wildente“ war Herr Sauer ein ganz ausgezeichneter Gregers. Besonders gut brachte er zur Geltung, daß auch dieser Mann der idealen Forderungen, dieser Feind der Lebenslüge, seine eigene Lebenslüge hat, den Anbetungsdusel, mittels dessen er z. B. Hjalmar zum idealen Helden hinaufschraubt. Sehr niedlich war Fräulein Heims als Hedwig, und in den ersten Akten war sie auch sehr gut; für die letzten Szenen fehlt ihr die Innerlichkeit. Frau Lehmann gab die Gina, gut natürlich, wie sie es immer ist, aber mit zu schwachem Einschlag jener göttlichen nüchternen Beschränktheit, welche die Sandrock so wundervoll herausgearbeitet hatte, und gegen das Ende zu mit störenden Zügen einer spitzbübischen Schlauheit, die der Gina Ekdal ganz fremd ist. Wie Gregers, glaubt auch sie in ihrer Art fest an Hjalmar, sie nimmt und behandelt seine Erklärung, er werde sie verlassen, so ernsthaft, als dieser sie in der Tat gemeint hat. Freilich war Frau Lehmann, indem sie es daran fehlen ließ, gerade die Gina jenes Hjalmar, den Herr Bassermann gab. Denn so originell er ihn spielte, ließ er doch manchmal just den

Brustton der innern Überzeugung vermissen, der diesen Meister in der Kunst des Sichselbstbelügens auszeichnet. Herr Bassermann verstand übrigens, das Interesse an seinem Hjalmar auch noch wach zu halten, als er bereits den Robert Helmer in der „Nora“ spielte. In diesem Robert Helmer steckt eigentlich der ganze Hjalmar schon darinnen, und es ist ein schauspielerisches Verdienst Herrn Bassermanns, das durch seine Darstellung dem Publikum klargemacht zu haben, denn in dieser Auffassung des Ehegatten Noras liegt der Schlüssel zum Verständnisse der Figur der Nora selbst. Die Nora gab Fräulein Triesch. Sie gab sie überraschend gut, d. h. sie gab diese ihrer innern Natur nach ihr ganz fern liegende Rolle mit großem technischen Geschick. Man könnte fast sagen, mit bewunderungswürdigem Geschick, wenn sie nicht im letzten Akte, wo Nora sich in schlichter Einfachheit emporheben soll, zu Schreien und Posieren ihre Zuflucht genommen hätte — und wenn sie nicht unaufhörlich in jenen schauerlichen Jargon verfiele, den sie sich aus Leopoldstädter Erinnerungen und Berliner Errungenschaften zurechtgelegt zu haben scheint.

Gastspiel Wanka im Burgtheater.

„Die Piccolomini“ und „Jugend von heute“.

Im Burgtheater hat Herr Wanka vom Stadttheater in Hamburg als Max in den „Piccolomini“ und als Hermann Kröger in Otto Ernsts „Jugend von heute“ gastiert. Der jugendliche Schauspieler hat eine hübsche Figur und gute Stimmittel und machte durch einfaches, natürliches Sprechen einen günstigen Eindruck. Er kann geradezu ein Gewinn für das Burgtheater werden, wenn er eine leichte Anlage zum lyrischen Tenor kräftig niederkämpft — und nicht etwa hier das Deklamieren lernt.

Pflicht. Der Hochzeitstag.

Pflicht, Komödie von Robert Well. Der Hochzeitstag, Schwank von Wilhelm Wolters und Königsbrunn-Schaup. Deutsches Volkstheater 10. Juni 1902.

Der jüngste Novitätenabend des Deutschen Volkstheaters brachte eine „Komödie“ „Pflicht“ von Robert Well und einen „Schwank“ „Der Hochzeitstag“ von Wilhelm Wolters und Königsbrunn-Schaup. Nach der üblichen Theaterterminologie haben wir von einem Schwank nichts anders zu erwarten als Karikatur und Unsinn, und so kann man denn dem „Hochzeitstag“ die Anerkennung, daß er ein richtiger Schwank sei, nicht versagen. Ganz gewiß aber ist das, was ein Herr Well dem Publikum als „Komödie“ vorgesetzt hat, keine Komödie. Bei dem Worte Komödie denken wir an literarische Bestrebungen des Autors, an einen hinter der scherzhaften Außenseite der Dinge sich bergenden tiefern Ernst. In dem Dramolet „Pflicht“ aber finden wir nichts als Zerrbilder, Schablonenfiguren (sogar die selige Schwiegermutter der alten Posse fehlt nicht) und Übertreibungen. — Beide Stücke wurden flott gespielt und mit Beifall aufgenommen.

Drei. Die Medaille.

Drei, Drama in drei Aufzügen von Max Dreyer. Die Medaille, Komödie in einem Aufzug von Ludwig Thoma. Deutsches Volkstheater 17. Juni 1902.

Das Volkstheater beschloß seinen Novitätenreigen mit dem Erstlingsdrama Dreyers „Drei“ und einer Komödie Thomas „Die Medaille“. Das Drama „Drei“ ist ein Dreiecksstück und, wie schon sein Titel andeutet, streng mathematisch konstruiert. Da haben wir zwei Dreiecke, ein altes, △I, und ein neues, △II, jedes bestehend aus dem Manne Eins, der Frau Zwei und dem Hausfreunde Drei. In △II sind die Beziehungen zwischen Drei und Zwei zu Beginn des Stückes noch ziemlich harmlos, in △I aber waren sie ganz so, wie es sich für ein richtiges Ehebruchsstück gehört. Nun war aber der jetzige

Gatte aus △II seinerzeit der „Freund" in △I. Und da nun der Gatte aus △I, der, wie das bei Gatten im Drama üblich ist, gar nichts gemerkt hatte, in △II zu Besuch erscheint und in seiner Ahnungslosigkeit den Satz aufstellt, das jetzige △II sei ein getreues Abbild des einstigen △I, also geometrisch ausgedrückt △II ≌ △I, zieht der Gatte in △II seine Schlüsse aus dieser Kongruenz der Dreiecke. Wenn die Dreiecke kongruent sind, sagt er sich, sind auch alle Seiten und Winkel gleich, unser „Freund" ist also das, was ich war, meine Frau ist das, was jene Frau war, und ich bin das, was jener blinde Ehemann war. Oder wir sind wenigstens im Begriffe, das zu werden. Er fängt daher an, wild im Dreieck um sich zu schlagen, und richtig gelingt es ihm auch im Verlauf der drei Akte, das Dreieck zu zertrümmern. In der Frau hat er durch seine Brutalität die Achtung und Liebe, die sie für ihn gehegt hatte, zerstört, ja, durch sein plumpes Zutappen hat er gewissermaßen selbst die Liebe zum Freunde in ihr erweckt und zu Tage gefördert, und so scheidet nicht nur der Freund, dem das Dreieck gekündigt wird, aus ihm, sondern auch die Gattin selbst. Der Freund hat zwar zunächst der Frau auf ihre Anregung, er möge sie mitnehmen, erklärt, sie sei „seine liebe Schwester", aber da der Neigungswinkel doch bereits vorhanden ist, werden sie sich wohl bald zusammenfügen und so die Voraussetzung schaffen — für ein neues Dreieck.

Dreyers Stück hat technische Mängel, aber es war eine Arbeit, die nicht auf äußern Erfolg ausgegangen, sondern literarischem Streben entsprungen war. Was soll uns nun, da wir inzwischen seinen „Probekandidaten" und seine „Großmama" kennen gelernt haben, ein Zeichen jenes Strebens, das er selbst aufgegeben hat? Nicht nur in der zeitlichen Entwicklung, auch in dem rasch veralteten Drama des Anfängers tritt für uns das Gute, das er gewollt hat, zurück hinter dem Schlechten, das er gemacht hat. Die Darsteller boten ihr Bestes, doch ist weder die ziemlich passive, farblose Frau die richtige Rolle für Fräulein Sandrock, noch der naturburschenhafte, naive Freund die richtige Rolle für Herrn Kramer.

Ein gelungenes Bild aus dem Kleinleben des Beamtenstandes bietet Thomas Komödie „Die Medaille". Der Herr Bezirks-

amtmann will einmal leutselig sein, weil man das „oben" gerne sieht. Er ladet also den Bezirksamtsdiener, der eben mit einer Medaille dekoriert worden ist, zu einem Festessen ein, dem außer der Frau Amtmann auch der Assessor, der Lehrer und einige „Ökonomen", die im Landtag, im Landrat, im Distriktsausschuß Sitz und Stimme haben, zugezogen sind. Der eigentliche Zweck der Veranstaltung ist, daß der Regierungsdirektor, der seine Ankunft angezeigt hat, die Herren bei dem Diner treffen und daß er hiebei sehen soll, wie der Herr Amtmann auf die Intentionen des Herrn Ministers eingehe. Um des beabsichtigten Schlußeffektes willen läßt der Herr Bezirksamtmann im Laufe des „Diners" alle Taktlosigkeiten des Amtsdieners und seiner Gattin, denen beiden schon der Beamtengeist und der Medaillengeist in den Kopf gestiegen ist, und der andern Gäste, denen der Weingeist in den Kopf gestiegen ist, über sich und seine Frau ergehen, und richtig kommt zum Schlusse der Herr Regierungsdirektor Steinbeißel (— „merket den Namen" —) gerade recht, um zu sehen — wie einige der ländlichen Gäste zu raufen beginnen. Das Stück spielt nämlich in Bayern.

Freilich konnte man letzteres aus der Aufführung nicht bestimmt entnehmen, denn Herr Retty mit seinem unverleugbaren Berliner Dialekt gab den Bezirksamtmann („Kranzeder" heißt der Mann!) und Fräulein Joseffy gab die Frau Amtmännin, obwohl nichts im Stücke zu der Annahme berechtigt, daß diese Dame etwa aus Böhmen eingewandert wäre. Die übrigen Darsteller trafen im allgemeinen die richtige Färbung, wenn sie auch gelegentlich zu dick auftrugen. Ein „Witz" wurde übrigens aus dem Stücke ausgemerzt: der Lehrer hat im Schwips aus dem Regierungsdirektor „Steinbeißel" einen Regierungsdirektor „Steißelbein" zu machen; das durfte er offenbar nicht und so begnügte er sich, aus dem „Steinbeißel" ein „Weinbeisel" zu machen. Sittlichkeitsgründe dürften wohl kaum maßgebend gewesen sein für diese Maßregel fürsorglicher Aufsicht oder entgegenkommender Ängstlichkeit, konnte doch der Ökonom Lampl ruhig die Geschichte von dem „Platzerl" erzählen, zu dem einmal ein Floh auf seiner Wanderung kam und das auch die Frau Amtmann so „gut wisse". Die Steiße höherer Re-

gierungsfunktionäre werden also offenbar aus politischen Gründen als Reservatgut behandelt und gegen die Einmengung Unberufener geschützt.

Antrittsrolle der Frau Lanius im Burgtheater.

Goneril.

Am Burgtheater hat Frau Lanius die Goneril im „König Lear" gespielt. Sie steht noch als Gast auf dem Zettel, ist aber bereits engagiert. In den Dramen unserer Klassiker gibt es eine Reihe von Rollen, die zwar zweite Rollen sind, aber nach Möglichkeit von Vertretern des ersten Faches gespielt werden sollen. So spielt gerade im Lear die Rolle der Regan im Burgtheater Frau Bleibtreu. So haben die Rolle der Goneril die Rettich, die Gabillon, die Barsescu gespielt. Besitzt man für solche Rollen keine ersten Kräfte, so sollten geeignete Personen aus der Reihe jener geschulten zweiten Kräfte eintreten, deren ein Theater ersten Ranges ebenso nötig bedarf, als der erstklassigen Darsteller. An dieser Kategorie fehlt es nun gerade unter dem weiblichen Personal des Burgtheaters gar sehr. Ein Versuch, Frau Wilbrandt in derartigen Rollen zu verwenden, hat gezeigt, wie ungeeignet sie für solche Aufgaben ist. Von der absoluten Unzulänglichkeit der Frau Mondthal hat man sich maßgebenden Ortes wohl bereits selbst überzeugt. An dem Mangel geeigneter Darsteller dieser Kategorie allein müßte schon eine würdige Rekonstruktion des ganz verfallenen klassischen Repertoires scheitern — wenn man an eine solche überhaupt dächte. Man könnte daher das Engagement der Frau Lanius mit Freuden begrüßen, wenn sie wirklich eine solche zweite Kraft oder aber auch nur eine dritte oder doch eine im Burgtheater verwertbare Kraft überhaupt wäre. Ihr fettiges Organ allein schon macht sie aber hiezu ungeeignet. Ihr Engagement mag persönlichen Bedürfnissen, sich irgend einem wohlmeinenden, aber unberufenen Intervenienten gefällig zu erweisen, entsprechen, den sachlichen Bedürfnissen des Theaters entspricht es gewiß nicht.

Eine Revisionsinstanz für Theaterkritik.

„Gerade die große Macht der Presse erfordert überall, wo es sein könnte, als Korrelat Instanzen, die die Dinge in einer gewissen Perspektive sähen und sie mit voller Freiheit darzustellen suchten" — schreibt ein Herr Dr. F. Arnold Mayer in der Vorrede zu dem „Jahrbuch für das gesamte Bühnenwesen", das er unter dem Titel „Deutsche Thalia" herausgibt.[1]) Eine solche Revisionsinstanz in Sachen der Theaterkritik will nun die „Deutsche Thalia" sein. Die Theaterkritik ist schlecht, sagt Herr Mayer, „viel mehr als anderswo auf deutschen Bühnen aber bei uns", fügt er, sich verbindlich rings in dem Umkreise des Auslandes verbeugend, als Wiener hinzu. Mit jener „Objektivität", die wir schon öfter zu bewundern Gelegenheit hatten, wenn Leute, die sich zur Kritik für berufen erachten, nirgends als Kritiker auserlesen wurden, sendet er seine kritischen Appellationsaussprüche nach rechts und links, gegen die „Neue Freie Presse" ebenso wie gegen die antisemitischen Blätter und die „Fackel". Und wenn er einen Kritiker nennt, nennt er ihn, um ihn zu verurteilen. Doch nein, auch hier zeigt sich seine Objektivität. Er kann Kritiker auch loben — wenn sie tot sind, wie Baldeck, oder sich längst von der Appellationsdomäne des Herrn Mayer zurückgezogen haben, wie Bayer.

„Instanz!" Ein häßliches, ein törichtes Wort auf dem Gebiete der Kunst. So wenig die „Kritik" eine Instanz über dem Dichter sein kann, so wenig kann die Kritik des einen eine Instanz über der Kritik eines andern sein. Eine „Instanz" ist etwas Bureaukratisches, sie wird eingesetzt, die höhere Instanz ist von Amts wegen klüger als die untere und ihre Aussprüche schaffen formelle Wahrheit, auch wo sie sich offenbar geirrt hat. Eine solche Instanz, deren Urteile für das Publikum Gültigkeit erhalten sollen, nicht um ihrer Gründe willen, sondern weil sie in der „Deutschen Thalia" stehen, will Herr Mayer gründen und ihre Mitglieder sollen sein — Herr Mayer und jene, die er zu Kritikern zweiter Instanz beruft. Und wer hat Herrn

[1]) Bei Wilhelm Braumüller & Sohn, Wien und Leipzig.

Mayer berufen? Nun, Herr Mayer selbst. Das ist doch sehr einfach.

Herr Mayer hat wohl die seltsame Anmaßung gefühlt, die in einer solchen selbstherrlichen Ernennung seines Ich und der von ihm Berufenen zur kritischen Revisionsinstanz liegt, und so hat er sich mit einem Stabe von germanistischen Professoren, Dozenten und Doktoren für die Berichterstattung aus den verschiedenen Städten und Ländern umgeben, gleichsam deklarierend, die Germanisten und Philologen seien die eigentlich berufenen Fachleute auf dem Gebiete des Theaterwesens und der Kritik. Nun liegt mir nichts ferner, als den Wert akademischer Studien auf irgend einem Wissensgebiete zu unterschätzen, und auch die faktische Tüchtigkeit all der in die Thalia als Referenten berufenen akademischen Funktionäre und Dignitäre in ihrem Fache sowohl als auf dem speziellen Gebiete des Theaterwesens mag ganz außer Frage bleiben. Aber über jene Ansicht, die allerdings ihre Anhänger zunächst nur in den Kreisen der Germanisten und Englischphilologen selbst hat, daß nämlich die Germanisten und Englischphilologen eo ipso Fachmänner, ja vielleicht die eigentlichen Fachmänner in Theatersachen seien, und speziell über die aus der Polemik und der Anlage der „Deutschen Thalia" herauslugende Ansicht des Herausgebers von der Prädestination der philologischen Dozenten zur Theaterkritik möchte ich denn doch einige Worte verlieren. Keine theoretischen Ausführungen. Nur einige „Beispiele", welche zeigen sollen, daß vor jenen Fehlern, die der Herausgeber an der Tageskritik rügt und die er zum Gegenstand seiner Überwachung machen will, „Ungebühr und Illoyalität, Parteilichkeit und Rankünе, Rücksicht auf die Person anstatt auf die Sache, augenfällige Verständnislosigkeit und Oberflächlichkeit" (S. 260), auch Doktorat und Dozentur nicht ganz zu schützen vermögen. Nicht darüber aber, welche dieser Fehler in dem einen oder dem andern der anzuführenden Fälle in Frage kommen könnten, will ich mir ein Urteil erlauben, ich werde mich beschränken, einige Tatsachen anzuführen, aus denen sich jeder selbst seine Schlüsse ziehen mag.

Da ist ein Mann Namens Rudolf Fischer, der war Privatdozent für englische Philologie in Straßburg und Innsbruck

und ist jetzt Universitätsprofessor in letzterer Stadt. Er hat einmal ein Buch „Zur Kunstentwicklung der englischen Tragödie . . . bis zu Shakespeare“ geschrieben und hält sich seitdem offenbar für einen Theaterfachmann, denn er hat als solcher eine „Repertoirestudie“ „Shakespeare und das Burgtheater“ verfaßt, die denn auch in den Jahrbüchern der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft (37. Jahrgang) erschienen ist.

Die „Studie“ ist vorwiegend statistischer Natur. Aus seiner Statistik nun zieht der Autor seine Nutzanwendungen und auf diese wieder stützt er seine Urteile über die verschiedenen Direktoren. Aber seine Statistik ist geradezu falsch und seine Nutzanwendungen beruhen auf einer ganz mechanischen Auffassung des Theaterbetriebes. So ist ihm die Zahl der verschiedenen Shakespearestücke, die der Direktor im Jahre gibt, der Maßstab seiner „Shakespeare-Freundlichkeit“, die Zahl der Aufführungen aller dieser Stücke im Jahre der Maßstab der „Shakespeare-Freundlichkeit“ des Publikums, und das Steigen des Quotienten aus beiden Zahlen soll zeigen, daß der Direktor entgegen dem Verlangen des Publikums zu wenig verschiedene Stücke von Shakespeare gibt! (S. 140, 143, 146.) Als ob die starke Freuqenz einzelner Shakespearestücke wie z. B. des Sommernachtstraums etwas dafür bewiese, daß man den Timon von Athen geben solle, als ob die Leute etwa in den Sommernachtstraum gingen, nicht weil sie gerade dieses Stück sehen wollen — sondern weil sie irgend etwas von Shakespeare sehen wollen! Aber die Statistik Fischers ist auch unrichtig, und zwar gerade dort unrichtig, wo Fischer zu seinen vergleichenden Werturteilen über Direktoren gelangt. Recht seltsam mag es berühren, daß ihm bei Behandlung der „erfolgreichen Erwerbungen“ in der Periode 1889—1899 als solche nicht der Sommernachtstraum erscheint, der sich früher nie im Repertoire hatte halten können, der von 1854 bis 1873 nur einundzwanzigmal gegeben worden war, bis 1894 aus dem Repertoire verschwunden war und dann in den Jahren 1894, 1895 allein dreiundzwanzigmal aufgeführt wurde — sondern die 1898 unter Schlenther wieder aufgenommene und bald auch wieder verschwundene „Komödie der Irrungen“. Aber das ist noch gar nichts gegen das Verfahren, das

Fischer einschlägt, um die „Direktion Burckhard" zu einer unproduktiven auf dem Gebiete der Shakespearepflege zu stempeln. Er selbst gelangt zu dem Resultate, daß die Zahl der jährlichen Shakespeareaufführungen und der jährlich gegebenen Shakespearedramen in der „Periode Burckhard" weitaus die höchste Ziffer erreicht. Aber er hat zunächst ein ganz eigenes Verfahren für die Bemessung der Produktivität einer Direktion, ein rein ziffermäßiges äußerliches. 36 Shakespearestücke rechnet er, 27 wurden im Burgtheater gespielt; ob ein Direktor seinerzeit aus dem vollen Shakespeareschatz schöpfen konnte oder jetzt nur unter den spärlichen, meist minderwertigen Resten wählen kann: dem Statistiker ist das für seine Wertkoeffizienten gleich. Aber er erkennt ja selbst an, „die Bereicherung des Repertoires" erfolge auch durch Reprisen, diese „erheischen nicht viel weniger Arbeit als Novitäten"! (S. 157, 152.) Ja, aber er beseitigt die Konsequenzen dieser Sätze auf sehr einfache Weise. Burckhard hat „lebend übernommen" 8 Tragödien, 4 Komödien, 7 Historien und ebensoviel hat er „lebend übergeben" — also ist er unproduktiv. Das ist nun alles einfach nicht wahr. Denn „Burckhard" hat „lebend übernommen" Hamlet, König Lear, Othello, Romeo, Viel Lärm um nichts, Was ihr wollt, Widerspenstige, Wintermärchen, d. i. 8 Shakespearedramen, und dem Repertoire hat er einverleibt Antonius und Kleopatra, Coriolan, Cäsar, sieben Königsdramen, Macbeth und den Sommernachtstraum, d. i. 12 Shakespearedramen. Freilich, was das heißt, wenn ein Stück, wie z. B. Antonius und Kleopatra 9 Jahre oder wie Coriolan und Heinrich VI., 1. und 2. Teil, 8 Jahre oder wie der Sommernachtstraum 21 Jahre lang nicht gegeben wurde,[1]) was es heißt, wenn im Gefolge einer Übersiedlung des Theaters, wie es die des Burgtheaters aus dem alten Hause in das neue war, Stücke aus dem Repertoire ganz verschwunden sind und völlig neu besetzt und neu inszeniert werden müssen — um das beurteilen zu können, bedarf es doch noch anderer Kenntnisse

[1]) Bei meinem Direktionsantritte waren bereits fünf Jahre seit der letzten Aufführung von Antonius und Kleopatra, sechs Jahre seit der letzten Aufführung der beiden Teile Heinrich VI. und 17 Jahre seit der letzten Aufführung des Sommernachtstraumes verstrichen.

als jener, die das Studium der Philologie vermittelt. Und so mag es dahingestellt bleiben, ob dem Shakespeareforscher diese Tatsachen nicht bekannt oder doch nicht verständlich waren oder ob er sie nur nicht kennen und nicht verstehen wollte.

Doch ich habe noch ein Beispiel zur Illustration meines Satzes versprochen. Da ist Herr Alexander v. Weilen. Der Mann war früher Dozent an der Technik, jetzt ist er außerdem a. o. Professor an der Wiener Universität. Die ganze Zeit meiner Direktionsführung begleitete er mit seinen kritischen Gesängen, die dadurch noch einen besonderen Schmelz erhielten, daß aus ihnen die auch sonst nicht ganz verhehlte Meinung herausklang, der richtige Burgtheaterdirektor wäre eigentlich er. Mit welchem Eifer und welcher — Liebe er auf allen meinen Spuren wandelte, könnte ich durch einige recht charakteristische von ihm herrührende Stellen in den „Jahresberichten für neuere deutsche Literaturgeschichte" belegen. Aber mir genügt ein Artikel in der „Deutschen Dramaturgie" vom Oktober 1894. In diesem bemängelt zum Beispiel Herr Weilen an den im Herbste 1893 eingeführten Nachmittagsvorstellungen, daß „die Auswahl Shakespeare ganz einseitig berücksichtigte", während in der Tat nur ein ausdrücklich in Aussicht gestellter, zwei Jahre umfassender Zyklus von Shakespeare, Schiller, Goethe, Grillparzer mit einer Serie von sechzehn Shakespearedramen begonnen hatte. In dem gedachten Artikel findet Herr Weilen aber auch Worte des Tadels für die Jungfrau von Orleans des Fräulein Kallina, eine Rolle, in der Fräulein Kallina schon darum weder schlecht war noch, wie er sagt, von mir „dem Publikum als Nachfolgerin einer Wessely aufgedrängt" wurde — weil Fräulein Kallina diese Rolle überhaupt gar nicht gespielt hat! Was sagt man doch nur von einem armen Reporter, der nicht an zwei Orten zugleich sein kann und im Drange der Geschäfte über ein Ereignis berichtet, das gar nicht geschehen ist?

Meine „Beispiele" haben mich scheinbar abgeführt von der „Deutschen Thalia". Aber nur scheinbar. Gerade jene Art der nicht nur eminent „subjektiven", sondern geradezu unwahren Berichterstattung, die ich hier illustriert habe und über die sich der Herausgeber so entrüstet, wenn er die Ausführungen der Wiener

Kritiker in den Journalen liest, findet sich in der „Deutschen Thalia“ selbst. Wenigstens in dem Abschnitt über Wien. Nur kann man sich freilich nicht unmittelbar an eine bestimmte Person hiefür halten. Der Bauernfeldbiograph Dr. Horner, von dem dieser Artikel gezeichnet ist, hat sich vor wenigen Tagen erst im „Literarischen Echo“ (Nr. 18) ausdrücklich gegen jede Verantwortung für dessen Inhalt verwahrt. Er schreibt: „Herr Mayer hat hinter meinem Rücken, ohne auch nur die Zustimmung des hiebei doch auch ein wenig in Frage kommenden Verfassers einzuholen, mein Referat über das Burgtheater wie ein Schülerexerzitium zusammengestrichen. Den so ersparten Raum nehmen zwei Beiträge des Herausgebers ein, die, man darf wohl sagen, barbarisch, mitten in meinen Aufsatz hineingeflickt worden sind. Für den verstümmelten Text lehne ich die Verantwortung ab; etwaige Inkongruenzen und Widersprüche, hervorgerufen durch eine Unzahl aufs Geratewohl angebrachter Striche, kommen auf das Konto des Herausgebers.“ Unter diesen Umständen ist es wohl schwer, mit Dr. Horner zu rechten, und man muß sich an den Herausgeber halten, für seine eigenen Ausführungen sowohl, als auch für das, was Horners Artikel über das Burgtheater enthält und — nicht enthält.

Was ist nun die „Kritik“ dieses Lord Oberkritikers aus eigener Machtvollkommenheit? Nicht mehr und nicht weniger als eine Parteischrift für die Direktion Schlenther, und da der Revisionskritiker außer den angeblich so günstig gewordenen Finanzergebnissen nicht viel Rühmenswertes zu berichten vermag, läßt er einfach an dem frühern Direktor kein gutes Haar. Im Dienste seiner „Idee“ verschmäht der Musterkritiker aber keines der Hilfsmittel verwerflicher Kritik, nicht die Verschweigung und nicht die Entstellung. Meine Behauptung sollen wieder einige Beispiele belegen.

Kainz wird gelobt und die Medelsky wird anerkannt. Gut. Eine kritische Instanz, wie Herr Mayer sie der Wiener Kritik gegenüber schaffen will, müßte nun doch bei Beleuchtung des Verhältnisses der Direktoren der Frage nähertreten, welchen Anteil der eine, welchen der andere an der Gewinnung dieser Künstler hat. Ja mehr noch, ein Idealkritiker, wie er Herrn

Mayer vorschwebt, dürfte sich nicht begnügen, zu sagen, daß die „Medelsky, von der Hohenfels unterwiesen, als Hedwig in der Wildente das Augenmerk auf sich gelenkt hat“ (S. 280) und daß ihr „ein tüchtiger Vortragsmeister immer noch not“ täte (S. 275), er müßte schon konstatieren, wie systematisch und sorgfältig seinerzeit mit Hilfe „eines tüchtigen Vortragsmeisters“ die Medelsky für ihre Rollen, insbesondere für ihr Gretchen, mit dem sie nun auch in Berlin solchen Erfolg hatte, für ihre Luise, ihr Rautendelein, für die Wildente und überhaupt für alles, was sie damals spielte, vorbereitet wurde. Ja vielleicht noch mehr. Dieser Idealkritiker müßte wissen, daß die Heranziehung und Einführung der Medelsky zunächst wiederholte Entlassungsgesuche einer andern Künstlerin,[1]) die jene Rollen inne hatte oder doch inne haben wollte, im Gefolge hatte, und er könnte sich fragen, ob nicht gerade diese Momente die Position des Direktors bei der obersten Theaterbehörde erschüttert haben, ob der Direktor nicht vielleicht in voller Kenntnis der „Sachlage“ und aller drohenden „Gefahren“ zielbewußt für die sachlichen Bedürfnisse des Theaters seine Stellung in die Schanze geschlagen habe. Über dies alles könnte ein wirklich unbefangener und gewissenhafter „Kritiker“ schreiben. Und von all dem schweigen Herr Mayer und die „Deutsche Thalia“. Sie wissen nicht einmal zu melden, wer Kainz und die Medelsky für das Burgtheater gewonnen hat, oder sie wollen es wenigstens nicht melden.

Aber etwas andres wissen sie und etwas andres melden sie. Nur schade, daß es eine der krassesten Unwahrheiten ist, zu der sich ein Kritiker je verstiegen hat. Burckhards „Repertoire schrumpfte auf 32 Stücke zusammen, sein Nachfolger hat es auf — 110 gesteigert.“ Wer den Kritikern der „Deutschen Thalia“ diese blödsinnige, freche Lüge aufgebunden hat, weiß ich nicht. Be-

[1]) „Unvergleichlich“ hatte diese der kunstverständige Herr Mayer 1890 in einem pseudonym an den Vereinsausschuß des Deutschen Volkstheaters gerichteten Brief genannt. Dort hatte er auch das Burgtheater angeklagt, daß darin „gewisse Hausdichter sich breit machen durften, dichtende Nichtigkeiten wie Herr Triesch“ und erklärt, „solche Ware“ könne „man sich nur dann hie und da gefallen lassen, wenn wenigstens auch Namen wie Fitger, Voß, Lindner, Ibsen u. a. erscheinen.“ Nun und jetzt?

zeichnend für den Geist der Unbefangenheit und der Gründlichkeit, der in dieser kritischen „Instanz" herrscht, ist aber der Umstand, daß sie in dem Artikel „Burgtheater" überhaupt zu lesen ist. Erst wenn man die richtigen Ziffern damit zusammenhält, wird man die Tendenz zu würdigen verstehen, welche aus dieser „Kritik" spricht. Ich zitiere nicht etwa irgend welche geheimen Ziffern, die ein Dritter nur nach langer Arbeit erheben könnte: ich zitiere nach den „Jahrbüchern des Hofburgtheaters", die jährlich statistische Daten je für die Periode 1. Dezember bis Ende November, also beiläufig für das Kalenderjahr, publizieren. Ich bemerke übrigens, daß die Ergebnisse, soweit sie hier in Frage kommen, sich durchaus nicht etwa wesentlich anders gestalten, wenn man an Stelle des approximativen Kalenderjahres der „Jahrbücher" das Theaterjahr, die Zeit vom Beginne bis zum Ende der Saison, substituiert.

Nach einer in der „Deutschen Thalia" ausgesprochenen Ansicht war „Wilbrandt der erste wirklich schlechte Direktor", Dingelstedt der letzte gute Direktor. Nun, Dingelstedt, der bekanntlich mit a. h. Entschließung vom 19. Dezember 1870 zum Direktor des Burgtheaters ernannt worden war, hat laut Ausweises abschließend mit Ende November 1870 ein Jahresrepertoire von 161 Stücken übernommen. Er hat diese stattliche Ziffer in scharf absteigender Linie mit Ende November 1880, also in dem Jahre vor seinem Tode, bis auf 109 heruntergebracht. Bei 111 endete, nachdem er sich einmal bis zu 119 gehoben hatte und einmal schon bis auf 100 gesunken war, Wilbrandt. Das erste Interregnum Sonnenthal hatte das Repertoire auf 125 gehoben, Förster ließ es mit 96 dem zweiten Interregnum Sonnenthal zurück. Dieser rapide Rückgang in einem Jahre findet seine Aufklärung und Entschuldigung in der Übersiedlung aus dem alten in das neue Haus. Ich gebe nun im folgenden die Ziffern der Jahrbücher für die Zeit meiner Direktionsführung; sie stimmen fast genau mit den Ziffern, die man unter Zugrundelegung der Saisonzeit gewinnt.[1]) Im Jahre 1890 hatte sich das Repertoire auf 111 gehoben, 1894 war es in konsequentem

[1]) Diese wären: 1889/90: 111, 1893/94: 136, 1894/95: 115, 1895/96: 132, 1896/97: 114.

Steigen auf 136 angelangt, 1895 sank es auf 118 (es war die Zeit der Erkrankung der Wolter), 1896 hob es sich wieder auf 134 und 1897, in dem Jahre, da Mitterwurzer plötzlich starb und das Burgtheater wegen des Umbaues Monate lang gesperrt war, schloß der November mit 108 Stücken ab. Das sind die 32 Stücke der „Deutschen Thalia", auf die mein Repertoire „zusammenschrumpfte", während ich es tatsächlich zu einer Höhe gehoben hatte, die es seit 20 Jahren nicht erreicht hatte. Für den Direktor Schlenther aber ergeben sich nachstehende Ziffern: 1898: 107, 1899: 101, 1900: 101, 1901: 96, also nicht 110, sondern in stetem Sinken just die Ziffer, bei der das Burgtheater bei seinem Tiefstande nach dem Umbau angelangt war. Daraus mag nun jeder schließen, was er will. Aber Ziffern fälschen soll man nicht. Und schon gar, wenn man sich aufs hohe Roß setzt und sich als Revisionsinstanz aufspielt.

Antrittsrolle Claars im Burgtheater.

„Jakob" im „Meineidbauer".

Im Hofburgtheater hat diesen Mittwoch Herr Claar, bisher Mitglied des landschaftlichen Theaters in Linz, sein Engagement als Jakob in Anzengrubers „Meineidbauer" angetreten. Herr Claar hat nicht erst gastiert, er wurde, wie es heißt auf eine „Empfehlung" hin, sofort definitiv engagiert. Nun, mit seiner Debutrolle hat sich Herr Claar nicht sehr empfohlen. Er spielte seine Szene mit endlosem Dehnen und ohne einen Hauch von Stimmung. Es ist übrigens nicht sehr zweckmäßig, einen neuen Schauspieler dem Publikum in einer Dialektrolle vorzuführen. Ganz mittelmäßige Darsteller erschienen da oft gut, und so mag vielleicht auch gelegentlich das Umgekehrte zutreffen. Voll Temperament und Natürlichkeit war Frau Bleibtreu als Vroni, recht seelenlos hingegen Herr Baumgartner in der bedeutungsvollen Rolle des Großknechtes.

Reprisen von „Wallensteins Tod“ und „Hamlet“.

Burgtheater 20. und 21. September 1902.

Im Hofburgtheater sind diese Woche „Wallensteins Tod“ und „Hamlet“ mit einigen Neubesetzungen zur Aufführung gelangt. Im Wallenstein gab Herr Heine den Obersten Wrangel und Frau Lanius die Herzogin von Friedland. Herr Heine ist nicht nur die beste der bisherigen Akquisitionen der Direktion Schlenther, sondern er ist ein wirklich tüchtiger und interessanter Schauspieler. Sein Wrangel war eine geschlossene Figur und der Eindruck um so vollkommener, als sich Herr Heine der größten Einfachheit befliß und alles vermied, was verleiten könnte, von einer speziellen „Manier Heine“ zu sprechen. Frau Lanius ist noch immer nicht die schlechteste der bisherigen Akquisitionen der Direktion Schlenther, aber sie ist ganz unzureichend für das Burgtheater und geradezu störend im klassischen Repertoire. Neben die einfach klassische Terzky der Frau Bleibtreu und die empfindungsvolle Thekla der Medelsky sollte man doch wenigstens eine erträgliche Friedländerin stellen. — Im Hamlet spielte Herr Claar als zweite Rolle im Engagement den Horatio. Ein etwas wohlgenährter Horatio, aber wenigstens nicht störend. Und das ist immerhin etwas. Denn nicht darin lag der Grund für die sinkende Frequenz der abendlichen Klassikervorstellungen, daß dieselben gelegentlich auch nachmittags zu billigen Preisen zu sehen waren — bei Aufrechterhaltung des Bestandes des klassischen Repertoires wäre an das einzelne Stück nur alle zwei Jahre die Reihe gekommen — sondern darin, daß vieles in ihnen tief unter die Mittelmäßigkeit gesunken ist und auch die Freude an dem vorhandenen Guten stören muß. Man hat im Hamlet einiges in der Inszenierung und — nicht überall zum Vorteil — in den Dekorationen geändert, aber auch in der Darstellung bedürfte neben vorhandenem Besten und Guten manches dringend einer Besserung.

Ein Ehrenwort.

Schauspiel von O. E. Hartleben. Deutsches Volkstheater 27. September 1902.

„Eure Rede soll sein: Ja, ja; nein, nein; was darüber ist, ist vom Übel“, sagt der Evangelist Matthäus, und offenbar auch der Dichter Otto Erich Hartleben. „Darüber“ sind der Eid und das Ehrenwort. Mit der Überfunktion des Ehrenwortes befaßte sich Hartleben jüngst im „Rosenmontag“; er hatte ihr aber schon zu Beginn der Neunzigerjahre ein Schauspiel unter dem Titel „Ein Ehrenwort“ gewidmet, das nun, ungefähr ein Dezennium nach seiner Entstehung, im Deutschen Volkstheater zur Aufführung gelangt ist. Das gewöhnliche Lügen gilt, wie es scheint, längst nicht mehr als unehrenhaft. Auf Leute, deren bloßes Ja oder Nein nicht ganz verläßlich wäre, wird daher durch Einschaltung des Begriffes einer besondern höheren Ehre, die diffamierende Wirkungen aus sich heraus erzeugt, eine gesellschaftliche Pression zu dem Zwecke geübt, ihrem Ja oder Nein größern Verkehrswert zu verschaffen. Das ist die einfache Funktion des Ehrenwortes. Seine Überfunktion aber besteht darin, daß es einen Zwang ausübt in Fällen, in denen es keinem vernünftigen Menschen einfiele, sich durch ein Ja oder Nein für gebunden zu erachten, weil das Ja oder Nein abgepreßt oder abgelistet wurde (vide „Rosenmontag), oder weil seine Einhaltung im Widerspruch stünde mit andern, höhern Pflichten, die seinerzeit dem Versprechenden nicht klar vor Augen waren, während der Erfüllende sie jetzt mit vollem Bewußtsein verletzen würde. Wenn jemand versprochen hat, eine Lumperei oder einen Mord zu begehen, wird er nicht dadurch ein Lump, daß er sein Versprechen bricht, sondern er betätigt sich dadurch als solcher, daß er es hält. Hat er nun einen Eid geleistet oder sein Ehrenwort gegeben, so soll er meineidig oder ehrlos sein, wenn er unterläßt, zur Unanständigkeit des Versprechens die Unanständigkeit oder Ungeheuerlichkeit der Erfüllung zu fügen. Hat er aber, nicht in böser Absicht, sondern aus mangelnder Voraussicht, also ohne durch das Versprechen irgendwie gegen die wirkliche Ehre verstoßen zu haben, etwas zugesagt, von dem

sich nun herausstellt, daß er es bei Kenntnis der Sachlage und Überschauung aller Möglichkeiten ehrenhafterweise gar nicht hätte versprechen dürfen, dann soll der Bruch des Ehrenwortes ihn ehrlos machen, während ja doch dessen Zuhaltung sein Vorgehen, das bis dahin höchstens unbedacht war, in ein ehrloses hinüberleiten würde.

Mit einem solchen Ehrenworte beschäftigt sich Hartlebens Schauspiel. Drei junge Leute hatten sich das Ehrenwort gegeben, einen ihrer Kollegen, der Gelder veruntreut hatte, zu schonen. Dieser Kollege hat zwar vielleicht nicht weiter defraudiert, aber er ist ein Lump geblieben, und nun, nachdem Jahre verstrichen sind, ist er im Begriffe, ein braves Mädchen nicht um ihres Selbst, sondern um ihrer Mitgift willen zu ehelichen. Der eine der drei Ehrenwortkontrahenten möchte, zunächst einem ersten Impulse folgend, das Mädchen, das er übrigens auch liebt, warnen; der Konflikt zwischen der natürlichen Pflicht, zu sprechen und der durch das Ehrenwort geschaffenen Pflicht, zu schweigen, bringt ihn schließlich an den Rand des Unterganges. Aber er hat mehr Glück als Hans Rudorff im „Rosenmontag“. Einer seiner zwei Mitehrenwörtler nimmt den auf ihm lastenden, ihn niederdrückenden Bann, er sei ein Ehrloser, der schon durch die bloße verächtliche Behandlung jenes andern sein Ehrenwort gebrochen habe — indem er sich anschickt, ohne Rücksicht auf alle „Ehrenwörter“ nunmehr die ganze Geschichte den Beteiligten zu erzählen.

Es ist ein sehr schlauer Coup Hartlebens, daß er seinen Helden rettet, ohne ihn die herrschende Theorie über Ehrenworte wirklich verletzen zu lassen, ja daß er selbst dem rettenden Freunde die Ausführung seines Entschlusses, das Ehrenwort zu brechen, erspart, da seine bloße Bereitwilligkeit genügt, den bedrohten Bräutigam zu freiwilligem Verzichte zu veranlassen. Logischer und konsequenter wäre es freilich, wenn der „Held“ zur klaren Erkenntnis des Kerns der Frage käme und offen ausspräche und durch die Tat anerkennte, daß bestehende ethische Pflichten durch Ehrenworte nicht umgewertet werden können. Aber Hartlebens Lösung des konkreten Falles ist ein geschickter dramatischer Zug, das heißt ein Zug, der auf genauer Kenntnis des

Theaterpublikums beruht. Leute, die sich in ihrem Leben nie schlagen oder schießen würden, und die mit ihrem Ehrenwort alles eher denn heikel sind, gebärden sich im Theater gern verstimmt, wenn auf der Bühne jemand Satisfaktion verweigert oder andern sozialen Ehranschauungen ins Gesicht schlägt. Der Autor ermöglicht solchen „Ehrenmännern", dem Helden ihre ungeschmälerte Sympathie und Hochachtung zu bewahren, während sie ihm die doch schließlich entziehen müßten, wenn er den Mut hätte, dem, was er als Vorurteil erkennt und bezeichnet, auch zuwider zu handeln. Auch die Schlußwendung, daß der Held des Dramas nunmehr voraussichtlich auch noch die Geliebte gewinnt, erhöht den Theatererfolg des Stückes, die Ansicht, die Hartleben hinsichtlich der prinzipiellen Fragen vertritt, wäre aber vielleicht noch zu überzeugenderer Wirkung gelangt, wenn den Helden des Konfliktes überhaupt nicht Liebe, sondern nur Freundschaft geleitet hätte.

Die Novität wurde sehr gut aufgenommen. Einige Standreden gegen den „Zwang des toten Worts" fanden geradezu demonstrative Zustimmung. Gespielt wurde vorzüglich. Besonders hervorzuheben wären die Herren Kutschera und Kramer und die Damen Wallentin und Brenneis. Nicht ungünstig führte sich ein Herr Wierth in einer jugendlichen Rolle ein.



Reprise von „Alt-Heidelberg".

Deutsches Volkstheater 2. Oktober 1902.

„Alt-Heidelberg", das Zugstück, das aus der abgelaufenen Saison des Deutschen Volkstheaters in die neue herüberreicht, hat eine kleine Auffrischung erfahren durch die Besetzung der Rollen des Dr. Jüttner und des Staatsministers v. Haugk mit Herrn Tyrolt und Herrn Weisse, den berufenen Darstellern des Deutschen Volkstheaters für Kneipgenies und Staatsminister. Die Stärke Tyrolts liegt nicht im Sentimentalen, und gerade die falsche Sentimentalität, von der dieses Prinzenstück trieft, ist eine seiner Hauptschwächen. So möge man mich entschuldigen, wenn auch diesmal „Alt-Heidelberg" denselben

unangenehmen Eindruck in mir zurückließ, wie bei seiner ersten Aufführung: das Gefühl eines Katzenjammers vom Dusel der Andern. Ich habe nun einmal kein Mitleid übrig für arme Prinzen, die vom Schicksal verdammt sind, liebenden Kellnerinnen entsagen zu müssen, ja überhaupt für Leute, die für das, was einzig und allein an ihnen liegt, die „Verhältnisse“ verantwortlich machen möchten.

Andre Hofer.

Schauspiel von Franz Kranewitter. Deutsches Volkstheater 5. Oktober 1902.

Die Geschichte, jene Geschichte zum mindesten, die in den Schulbüchern gelehrt wird, mißt mit zwiefachem Maße. Stefan Fattinger, der Führer im oberösterreichischen „Bauernkriege“, und Andreas Hofer, der Führer in den Tiroler „Freiheitskämpfen“, haben sich beide gegen den Willen des Landesherrn aufgelehnt, beide haben sich gegen die Überantwortung ihres Landes an Bayern zur Wehre gesetzt, beide haben für die Sache gekämpft, die ihnen und ihrem Volke am Herzen lag, beide haben zunächst Siege gewonnen und Erfolge erzielt, beider Sache wurde schließlich verloren, beide sind selber elend zu Grunde gegangen. Aber Stefan Fattinger wird als Rebell und Mordbrenner der schaudernden Jugend vorgeführt, Andre Hofer ist der Held und Volksbefreier und am Berge Isel erhebt sich stolz sein Standbild.

Die Sache ist einfach. Stefan Fattinger kämpfte und starb für die Freiheit des evangelischen Glaubens und für die Befreiung des Bauernstandes von den Bedrückungen Geistlicher und adeliger Grundherrschaft, Andreas Hofer aber war und blieb ein treuer Sohn der katholischen Kirche, sein Kampf ward den Kämpfern geradezu als ein Kampf für die katholische Sache hingestellt und mit einer „Befreiung“ des Bauernstandes, für die einst jener andere Bauernführer in Tirol, Michel Gaißmayr, gestritten hatte, hat er gar nichts zu tun.

„In seinem ‚Andre Hofer‘ hat uns Kranewitter, unbekümmert um den offiziösen Mythus, der in Hofer den Freiheitssinn

und die Kaisertreue der Tiroler glorifiziert, mit wenigen Sätzen, aber höchst zutreffend das innerste Wesen jenes „Freiheitsdranges" geschildert, der die Tiroler zum Aufstande getrieben hat. Gleich im ersten Akt, da uns Hofer an der Schwelle des entscheidenden Entschlusses, Unterwerfung unter den beglaubigten Willen des Kaisers oder Rebellion, vorgeführt wird, spricht es der ihn zum Kampfe drängende Haspinger aus: „Der Kaiser ist nur Nebenzweck, weil er ein guter katholischer Herr ist. Du, Hofer, du mußt in den heiligen Kampf, du mußt, sonst ist alles verlor'n, alles wird lutherisch, die Tempel werd'n zerstört, das Heiligtum plündert, die Schulen Lehrstühle des Teufels;" und Kolb, den Kommandanten der Pusterthaler, läßt Kranewitter in den Klageruf ausbrechen: ‚In d' Höll' soll'n wir fahr'n, keine Christ'n soll'n wir mehr sein, die Lichter zöhlns bei der Möß, die Feiertag habn's abbracht, die Bischöf spörn's ein und die Geistlig'n.'" Mit den vorstehenden Worten habe ich über das Charakteristische in Kranewitters „Andre Hofer" schon seinerzeit meine Ansicht geäußert, als das Stück, nachdem es für den 21. Dezember des vorigen Jahres angesetzt worden war, kurz vor diesem Termin vom Repertoire verschwand. Ich habe anläßlich der Aufführung nur Weniges nachzutragen. Ich möchte nur darauf hinweisen, daß Kranewitter darauf verzichtet hat, uns Schlachtenbilder vorzuführen und dekorative Gruppenbilder zu stellen, daß er vielmehr, in äußerm Theatertande sich weise beschränkend, nach viel Höherem gestrebt hat, danach, uns das seelische Leben eines Mannes aufzubauen, den das Schicksal von der einfachen Hube weg an die Spitze einer großen Volksbewegung gestellt hat. Und um dieses Ziel hat sich Kranewitter nicht umsonst bemüht. Mit dramatischer Lebhaftigkeit zeigt er uns im ersten Akte, wie Hofer, von seiner Umgebung gedrängt, widerstrebend fortgerissen wird, den Kampf weiterzuführen, dann im zweiten, wie nun er die ermattenden, des Krieges überdrüssig gewordenen Genossen zum Ausharren zu bereden und zu zwingen sucht, und in den letzten Akten eröffnet er uns den Einblick in die Seele des Mannes, „der trotz besserer Einsicht, obwohl er selbst nimmer an den Erfolg geglaubt hat, doch noch einmal angefangen hat".

Nicht hoch genug kann man an Kranewitters Hofer die Einfachheit, Kraft und Schönheit der Sprache rühmen. Wie frische Luft aus Tirols Bergen weht es aus ihr heraus. Voll vermag das alles freilich nur der zu genießen, der das Idiom des Dichters genau kennt; nur der kann zum Beispiel die schlichte Schönheit der kurzen Schilderung des Nahens des Vorfrühlings ganz würdigen, die Hofer zu Beginn des letzten Aktes gibt, wenn er sagt: „Drunt'n im Pseyr, doa fongt's schon on, staat z'langezlen, doa ist's Noachmittoag in der Sunn schon schien woarm, giehn dö Trafer und weard's aper um die Häuser.“ Bei einer Anzahl von Worten, hier und an andern Stellen, mag der Landfremde nur ihre herbe Kraft dunkel fühlen, ohne sie genau zu verstehen. Im Theater kann gelegentlich der Darsteller diskret nachhelfen, dem Büchlein hätte aber ein kleines Glossar von wenigen Worten nicht geschadet.

Die dem Schriftdeutsch fremden Worte, die Kranewitter in seinen Hofer aufgenommen hat, sind durchaus echt und altbewährt. Er braucht sich ihrer nicht zu schämen. Da haben wir, um bei dem angeführten Satze zu bleiben, gleich das Zeitwort „langezlen“, von „Langes“, „Langs“, unserm „Lenz“ (mittelhochdeutsch auch langeze); es bedeutet, wie das Wort Lenz, das Langwerden der Tage, daher auch Frühjahr werden. Die Trafer sind die Dachtraufen (Plural von Traf); aper (althochdeutsch âpar, das lateinische apricus) ist durch die Alpinisten eigentlich schon in die Schriftsprache eingeführt, so daß die Meisten wohl wissen, daß aprer Fels und aprer Wind schneefrei gewordener Fels und Tauwind bedeuten. Einer Erklärung bedürfte aber für Viele doch wohl „oapfachtet“ (S. 61), von pfachten, prüfend abmessen (mittelhochdeutsch phâth, lateinisch pactum), „Hudern“ (S. 63) gleich Hadern, Kleider, „aufmar“ (S. 72), von mar, marig (mittelhochdeutsch maere) bekannt, offenbar, „speckerlen“ (S. 80), mit Speckern (Schussern, Schnellkügelchen) spielen, „rachelen“, nach Rauch riechen (räucheln) und das schöne alte Wort „tiseln“ (S. 92) für dämmern, düster werden.

Die Darstellung wurde der Sprache nicht immer ganz gerecht, denn an einzelnen Stellen wurde sie nur unverständlich, ohne

darum „tirolerisch" zu werden. Im ganzen aber gebührt den Schauspielern volles Lob. Sie haben ihr Bestes gegeben — auch wo das Theater, zurückhaltend und sichtlich mißtrauisch gegen den Dichter und sein Werk, nicht sein Bestes gegeben hat. Allen voran ist Herr Eppens zu nennen, der den Titelhelden gab. So tüchtig er immer war, das Höchste und Allerletzte in der Kunst schien ihm bisher versagt zu sein — aber er ist ihm diesmal so nahe gekommen, daß wir kein Recht mehr haben, daran zu zweifeln, daß er es nicht doch auch noch erreichen könne. Mit Feuer, nur manchmal etwas zu deklamatorisch, sprach Herr Kutschera seinen Haspinger, und warme Töne fand Frau Glöckner für Hofers Frau, wenn sie auch in den tragischen Szenen stimmlich nicht immer ganz ausreichte. Hervorzuheben ist auch Herr Martinelli, dessen Raffl nur mehr Schärfe gefordert hätte, dann Herr Brandt als Schreiber Swet, Herr Russek als Kommandant, Herr Weiß als Pater Donay und Frau Gribl als Kellnerin Thresl.

Die Dichtung und die Darstellung fanden lebhaften Beifall, wie es scheint, nicht ganz nach den Erwartungen und den Wünschen der Theaterleitung. Daß man eine Novität derart ansetzt, daß ihre zweite Aufführung erst für den sechsten Tag kommt, ist wohl ebenso ungewöhnlich, als es die Schnelligkeit war, mit welcher der große Vorhang die Hervorrufe des Publikums abschnitt.

Als Kuriosum mag hervorgehoben werden, daß die Zensur, nachdem sie das Stück nun endlich freigegeben hat, eine ganz harmlose Bemerkung über einen Grafen Trapp inhibiert hat. „Statt in Innsbruck draußt in der Burg hocken, wie der Graf Trapp, und den g'strengen Herrn z'spielen", heißt es im Buche. Das soll ein Dichter auch nicht sagen dürfen! Die Grafen Trapp gehören doch in ihrer Art in Tirol ebenso der Geschichte an wie Hofer in seiner.

Die drei Reiherfedern.

Ein dramatisches Gedicht von Hermann Sudermann. Burgtheater 7. Oktober 1902.

Sein Leben lang jagt einer in der weiten Welt herum — und erst wenn es zu spät ist, wird ihm die Erkenntnis, daß das Glück, das nämlich, was sein Glück hätte werden können, an seinem heimatlichen Herde saß, daß er es besessen, aber nicht erkannt hatte. Das ist ein echter Märchenstoff — nur im Märchen kommt ja das wirkliche Glück vor. Aus Ibsens Peer Gynt spricht der sinnige Gedanke und Sudermanns dramatische Dichtung „Die drei Reiherfedern" klingt geradezu in ihn aus.

Gelangt aber Peer Gynt aus sich heraus zu der Erkenntnis, daß in Solveigs Hütte sein Kaisertum war, so vermittelt Sudermann seinem Helden und uns die Erkenntnis, deren es zur Lösung bedarf, durch Heranziehung eines andern Märchenstoffes, oder sagen wir Märchenmotivs. In den mannigfachsten Variationen behandelt die germanische und altfranzösische Sage und Dichtung das Verhältnis des Menschen zur Tierwelt. Wohl stehen die freien Tiere des Waldes, der Fluren, der Luft und des Wassers dem Menschen oft feindlich gegenüber, aber auch als Freunde und Helfer können sie sich ihm erweisen, besonders wenn er zuerst ihnen in irgend einer Not beigesprungen ist und sie zur Dankbarkeit verpflichtet hat. Denn die Tiere sind dankbar und halten, was sie versprochen haben. Und so kann der Glückliche, dem die Ameisen oder die Immen Freunde geworden sind, oder dem gar ein Aar drei Federn oder eine Wildsau drei Borsten oder ein Seeungeheuer drei Schuppen überreicht hat mit der Weisung, sie zu reiben oder anzuzünden, wenn er einer Hilfe bedürfe, sicher sein, daß es im Falle der Not rettend um ihn zu kribbeln oder zu summen beginnt, daß es brausend in den Lüften heranrauscht, grunzend durch den Forst sich Bahn bricht oder schnaubend die sich stürmisch bewegenden Fluten teilt.

Derlei herrliche Erinnerungen aus den Büchern unserer Jugend werden in uns wieder lebendig, wenn uns aus dem Titel eines Märchendramas lockend und verheißungsvoll drei Reiher-

federn herauswinken, und auch, nachdem wir zu lesen oder zu hören begonnen haben, halten wir zähe an unserer Erwartung fest und nur ungern geben wir schließlich der Erkenntnis Raum, daß hier das Märlein von dem Prinzen und einem Reiher sich doch wesentlich anders entwickelt.

Wohl ist da ein Reiher auf einer Insel im Nordlandsmeer, und wie es in den Märchen des Orients oft vorkommt, daß ein Prinz oder sonst ein Sterblicher von einer weisen Fee oder einem hämischen Zauberer ausgesandt wird, solch einen Vogel zu fangen oder ein goldenes Ei zu holen, das er gelegt hat, oder sonst dergleichen zu tun, so hat auch hier unsern Prinzen „die Begräbnisfrau" ausgesandt, diesem Reiher drei Federn auszureißen und sie ihr zu bringen. Nicht für ihre Zwecke, sondern für die des Prinzen selber. Der Prinz wollte nämlich „das schönste Weib . . . zur Braut", und wenn er die drei Reiherfedern bringt, dann macht ihn die Alte „wissend der Zaubermacht, durch die er sie finden und binden kann, die seiner harret in Not und Nacht". Der Prinz bringt die drei Reiherfedern, wir erfahren auch, daß er eigentlich nicht das „schönste" Weib gewinnen möchte, sondern „das Weib, das eine, nach dem im Trinken seine Sehnsucht dürstet", „das Weib, das will in höchster Not mit ihm am Kreuzweg betteln stehn und dessen Liebe selbst den Tod bezwingt, an ihm vorbeizugehn" — daß er also das Glück durch das Weib sucht. Und nun entwickelt die Alte ihr Programm mit den drei Federn. Er muß sie verbrennen, nicht auf einmal, sondern in angemessenen Zwischenräumen. Verbrennt er die erste, so wird er „im Dämmer ihr Bildnis schauen", verbrennt er die zweite „einsam in schweigender Glut", so wird die Feder ihn „in Liebe mit ihr vereinen" und die Ersehnte „muß nachtwandelnd vor ihm erscheinen". Und dann muß er nach ihr „die sehnenden Hände recken", „bis die dritte in Flammen loht"; „der dritten Vernichtung" aber „bringt ihr den Tod".

Man sieht, die Versprechungen der Begräbnisfrau sind nicht sehr glänzend. Immerhin genügen sie dem Prinzen und entschlossen verbrennt er die erste der Federn. Kein Reiher wird am Himmel sichtbar, seine weiten Kreise ziehend, der etwa

das Bild der Schönen brächte, aber auch kein holdes Mädchenangesicht taucht vor unsern Augen auf, wohl aber erscheint „am Horizonte über dem Meere eine weibliche Riesengestalt in dunklen Umrissen“, die „langsam vorübergleitet“. Davon hat nun der Prinz gar nichts; er sagt selbst, er würde aus diesem Bilde die, „an der seine Sehnsucht hängt“, nicht wiedererkennen, wenn er ihr begegnete. Und nach dem Plane des Dichters darf er sie ja auch nicht wiedererkennen. Dann ist aber auch die erste der drei Reiherfedern für den Prinzen ganz wertlos — und muß auch uns als eine rein äußere, überflüssige Zutat der Dichtung erscheinen.

Und nun entwickelt sich die Geschichte zunächst ganz ohne Beziehung auf den alten Reiher auf seiner Insel und seine Federn weiter. Prinz Witte, der Reiherprinz, und sein getreuer Diener, Hans Lorbaß, kommen an den Hof der Königin-Witwe von Samland, die ihre Hand dem reichen will, der „im Kampfgericht die andern Werber ihr zu Füßen würfe“. Prinz Witte kämpft mit Herzog Widwolf, der den Thron des Reiches inne hat, das eigentlich dem Prinzen Witte gebührte. Und Prinz Witte gewinnt die Hand der königlichen Witwe ohne Reiherfeder, ja auch ohne im Kampfe zu siegen, denn Herzog Widwolf hat den Prinzen Witte darniedergestreckt und hätte ihn wohl erschlagen, hätte nicht Hans Lorbaß mit dem Schwerte in der Faust und einer rasch gesammelten Schar den Sieger verjagt.

Und Prinz Witte lebt nun als König dahin, zunächst ohne daß er oder wenigstens wir erkennten, die Königin sei jenes Weib, das er ersehnte, das Weib, das er durch die Reiherfedern gewinnen sollte, das Weib. Das Gefühl des begangenen Treubruches gegen den siegreichen Widwolf liegt dumpf auf dem Lande und dem König, der die Ehe als Bürde empfindet, die zwei noch übrigen Reiherfedern „auf dem Herzen trägt“ und sich noch immer nach der „unbekannten Braut“ sehnt. Da verbrennt er die zweite der Federn. Der Zuschauer hat ein hübsches Mädchen am Hofe der Königin gesehen, Anna Goldhaar, die Hüterin des Sohnes der Königin. An sie, die jetzt draußen mit den andern Mädchen „Mondlicht trinket“, denkt er wohl, da der König in stiller Nacht die Feder

entzündet. Aber „mit geschlossenen Augen", also „nachtwandelnd", tritt die Königin ein. Der Zuschauer versteht. Aber König Witte versteht nicht. Er ist zunächst unwillig, daß sie ihm die Beschwörung stört und vereitelt. Nach einer freundschaftlichen Aussprache mit der Königin aber schläft er schließlich ein, an seinem Bette steht die Königin und im Garten sieht man Unna sich schaukelnd mit den Mädchen im mondglänzenden Garten. So hat auch die zweite Feder dem Prinzen Witte nichts beschert und ihn nichts gelehrt. Sie ist wieder nur ein äußerer Behelf, sie dient nicht dem Helden, der sie gewonnen hat, sie dient nur dem Dichter, der dem Publikum etwas sagen will.

Die dritte Feder wenigstens schafft dem Prinzen, der inzwischen dem Throne entsagt hat, die gewünschte Klarheit. Freilich tötet er, indem er die letzte Feder verbrennt, zugleich sein Weib. Nachdem er die Liebe zu dem Sohne der Königin gefunden hat, den er bisher als zwischen ihm und dem Throne stehendes Hindernis scheel angesehen hatte, nachdem er den äußern Feind besiegt und auch von dem innern sich befreit hat und aus den Armen Unna Goldhaars, in der er das Glück gesucht, sich losgerungen und sich liebend der Königin zugewendet hat — verbrennt er die dritte der Federn, „jenes Zaubers gleißendes Pfand", der ihn „sonnenblind" gemacht, der ihn von der Königin fort „von Ort zu Ort" gehetzt hat. „Wenn diese Feder in Flammen verloht, dann sinkt ein unseliges Weib in den Tod, das Weib, dessen Schatten einst drüben entschwand, das Weib, das ich suchte und niemals fand!" So ruft er aus und wirft die Feder in die Flammen. Und nun erst, da die Königin sterbend hinsinkt, steigt in ihm die richtige Erkenntnis auf, und mit den Worten „Du warst's" stürzt er sich über die Leiche.

So sind erst an das Verbrennen der dritten Feder Wirkungen geknüpft, die für das Drama in Frage kommen, der Tod der Königin, die Einsicht des Helden und die Heraushebung der Grundidee des Stückes. Bis dahin waren die Reiherfedern nur ein „Zauber" gewesen. Aber nicht ein feindlicher Zauber, wie der König meinte, denn sie hatten ihm so wenig geschadet als geholfen, da ja nicht sie die Sehnsucht nach „dem Weibe" in ihm entfacht hatten, sondern er nur um dieser Sehnsucht willen

dem Reiher seine Federn ausgerissen hatte. Sondern ein Zauber, der den Dichter von seinem Weg und das Publikum vom vollen Genusse dessen ablenkte, was ihm jener in der Grundidee des Stückes und der sonstigen Durchführung geboten hatte.

So gab denn auch der Beifall, den die Aufführung fand, mehr der Achtung Ausdruck, die der Name Sudermanns jedem gesitteten Theaterpublikum einflößen muß, als einer warmen Begeisterung, und es ging den Leuten mit der Dichtung fast, wie es dem Könige mit der Königin ergangen war, dem diese ja auch erst wahrhaft zu gefallen begonnen hatte, da sie schon ihrem Ende nahe war. Den meisten Eindruck machte der vierte Akt, in den Sudermanns bühnenkundige Hand einige packende Szenen um die Gestalt des Königskindes herum komponiert hat. Hans Lorbaß, eine Mischung von Gewaltnatur und Dienertreue, will nämlich dieses Kind schon vor unsern Augen töten, in der Meinung, damit die Ursache des Mißmutes und der Tatenunlust seines Herrn zu beseitigen, da erzählt das Kind, der König habe es neulich, da er es schlafend wähnte, geküßt, und rettet so sich vor dem Tode und Lorbaß und den König vor Reue und Verzweiflung. Solche Szenen haben immer ihre Wirkung, und so erntete denn auch den meisten Beifall die kleine Marianne Rub, die ihre Kinderrolle mit wahrhaft verblüffender Sicherheit, aber trotzdem oder richtiger demgemäß rein äußerlich gab.

Die Inszenierung war glänzend, das Spiel, soweit man davon absieht, daß viel zu viel geschrien und gelegentlich auch zu viel deklamiert wurde, gut und ausgeglichen. Vor allem sind zu nennen Frau Hohenfels und Herr Kainz, die Darsteller des getrennt nebeneinander wandelnden, erst im Tode wahrhaft vereinten Liebespaares, und Herr Nissen als Hans Lorbaß. Aber auch die andern Mitwirkenden hatten ihren redlichen Anteil an dem Erfolge des Abends. Nur an Stelle der Frau Schmittlein hätten wir gern Frau Mitterwurzer gesehen, die der „Begräbnisfrau" jenen Schauer des Unheimlichen verliehen hätte, den Frau Schmittlein ganz vermissen ließ.

Gebildete Menschen.

Volksstück von Viktor Léon. Deutsches Volkstheater 12. Oktober 1902.

Das Volkstheater hat Viktor Léons „Gebildete Menschen“ aus dem Repertoire des Raimundtheaters übernommen und damit ein wirksames Stück für seines gewonnen. Das Drama behandelt die Kehrseiten der Bildung, verschämte Armut und falschen Bildungsdünkel, freilich in der Weise, daß drei Akte hindurch die ungebildeten Zuschauer sich freuen können, daß es nun auch einmal über die „Gebildeten“ hergehe, und erst zum Schlusse sich zeigt, daß doch Bildung Trumpf bleibt. Der Zugkraft des Stückes kann der holde Irrtum, in den ein Teil des Publikums den Abend hindurch gewiegt wird, um nur gegen Ende ganz sanft aus ihm erweckt zu werden, gewiß nicht abträglich sein. Eine vorzügliche Darstellung half dem Stücke zu einer ungewöhnlich warmen Aufnahme. Nicht nur als Gast, der hilfsbereit für den erkrankten Herrn Thrlandt einsprang, ist an erster Stelle Herr Jules vom Raimundtheater zu nennen. Er spielte den reichen „ungebildeten“ Fabrikanten, die Gegenfigur zu dem von Herrn Eppens gegebenen verarmten „gebildeten“ Bruder des Fabrikanten, mit starker humoristischer Wirkung und, sehr zum Vorteile des Stückes, mehr nach der bärbeißigen, brutalen Seite hin, als nach der sentimentalen. Trefflich war das Schwesterntrifolium der Damen Wallentin, Retty und Schuster, von denen die letztgenannte einen zehnjährigen Fratzen reizend spielte und nur gelegentlich noch des Guten ein klein bißchen zu viel tat; volles Lob verdienten auch Herr Kutschera in der Rolle des überlegenen Raisonneurs und hilfsbereiten Allerweltsonkels, sowie die Herren Kramer, Geisendörfer, Brandt und die meisten der in den Nebenrollen Beschäftigten.

* * *

In Léons „Gebildeten Menschen“ hat Mittwoch abends Herr Brandt die Rolle des ungebildeten Fabrikanten mit dem wohlgebildeten Portemonnaie gespielt, die zuerst Herrn Thrlandt zugedacht war und bei der Premiere von Herrn Jules gegeben wurde. So schlecht Herr Brandt gewöhnlich als jugendlicher Lieb-

haber ist, so gut hat er sich schon wiederholt trotz seiner Jugend als Darsteller älterer, komisch chargierter Herren erwiesen. Und so spielte er auch seinen Kommerzialrat Müller mit guter Charakterisierung und sicherer Wirkung.

Im bunten Rock.

Lustspiel von Franz v. Schönthan und Freiherrn v. Schlicht.
Deutsches Volkstheater 18. Oktober 1902.

Im Volkstheater wurde gestern ein neues Stück von Franz v. Schönthan und Freiherrn v. Schlicht, das „Lustspiel" „Im bunten Rock" mit viel Beifall aufgenommen. Das Stück gehört zu der in den weitesten Kreisen sich noch immer der größten Beliebtheit erfreuenden Kategorie der Militär- und Heiratsschwänke, enthält außer den herkömmlichen andern, minder heitern Requisiten auch einige lustige Einfälle und wurde sehr flott gespielt. Besonders gefielen Herr Kramer als unwiderstehlicher Leutnant, Frau Odilon als millionen-, gemüts- und schönheitsreiche Amerikanerin, Frau Retty als reglementskundige Tochter einer „ausschließlich aus Offizieren" bestehenden Familie und Herr Tewele als komischer Assessor des Ruhestandes.

Das große Licht.

Schauspiel von Felix Philippi. Burgtheater 22. Oktober 1902.

Es war dieses Mal die wahre Liebe nicht. Und Philippi ist sich doch treu geblieben und auch sein „großes Licht" ist das richtige Philisterstück. Philippi ist der Mann, der das Große auf die Dimensionen des Durchschnittsphilisters zu reduzieren, das Erhabene und Tiefe auf die Flachheit zu projizieren versteht wie keiner. Er ist der Dichter des Philisteriums. Wenn sonst der Philister unwillig keuchend und prustend zurückbleibt, wo der Dichter sich emporhebt in das Reich des Geistes, oder wo er hinabtaucht in die Welt der Empfindung, vermag er hier

mühelos mit dem Dichter gleichen Schritt zu halten. Er schwelgt in dem Stolz, die steilsten Zinnen zu erklimmen, sich in die geheimnisvollsten Abgründe zu versenken — und dabei trabt er mühelos mit seinen kurzen Beinchen auf der Landstraße dahin, einem Dichter zur Seite.

Diesmal ist's die „Kunst", mit der uns Herr Philippi kommt: Musik, Malerei, Architektur erhalten ihre Vertreter, nur die Dichtkunst fehlt. Die besorgt Herr Philippi selbst. Da ist ein großer, gewaltiger Architekt, der „Meister", der einen Riesendom vollendet hat, so ein Mann „von bezaubernder Liebenswürdigkeit und tiefer Herzensgüte" und dabei „derb, burschikos, brutal", so ganz, wie wir diese Genies dank der Marlitt- und Wernerliteratur schon lange kennen. Und da ist ein Maler, der heißt Friedrich. Mit dem Vornamen wenigstens, und das ist ja die Hauptsache, denn Nietzsche hat auch mit dem Vornamen Friedrich geheißen. Und der Meister hat Friedrich an sich gezogen und es in mannhaftem Kampfe durchgesetzt, daß Friedrich die Bilder in einer Kapelle des Domes malen darf, darunter auch eines, wie Gott „die beiden großen Lichter" machte. Und anfangs war Friedrich brav, und wie der Meister den banausischen Herren vom Münsterkomitee die von „modernem" Geiste beseelten Bilder Friedrichs zeigte, da schnaubten sie Wut, so gut waren die Bilder. Aber jenes Publikum, das mit den Banausen Wut schnaubt, wenn es die Bilder wirklicher „Moderner" sieht, kann sich mit dem „Meister" für moderne Kunst begeistern, denn es kriegt ja die Bilder, die da in einem Nebenzimmer stehen, glücklicherweise nicht vor die Augen. Aber bald wird Friedrich von Neid gegen den Meister erfaßt, und da dem Meister noch dazu das Bild gar nicht gefällt, auf dem Friedrich das kleine und das große Licht in zwei kämpfenden Riesen symbolisiert hat, so malt Friedrich sich selbst in dem Riesen, der die Sonne ist, und dem Riesen, der den Mond darstellen soll, gibt er das Gesicht des Meisters. Und dann schreibt er eine Broschüre gegen den Meister, und dann wird er wahnsinnig. Der reine Nietzsche — wie Philippi ihn versteht. Und zum Schlusse sinkt das Mädchen, das der böse Friedrich gern besessen hätte, dem guten Meister liebend in die Arme, und der geisteskranke Neidling

stürzt sich von der Kuppel des Domes, in die der letzte Akt plaziert ist, in den Dom hinab, und die holde Braut, die natürlich, da der Bräutigam der bildenden Kunst angehört, im höchsten Grade musikalisch ist, singt dazu auf dem Chor ahnungslos ein schmetterndes Halleluja.

Um die Hauptpersonen sind die bewährtesten „Charakterfiguren" gruppiert. Vor allen ist der Organist Goldner zu nennen (der Dom ist doch nicht am Ende eine Synagoge?), der neben der Braut die Musik vertritt und jene bekannte Mischung von Treue, Biederkeit und Grobheit besitzt, die sich in den Rollen findet, die dem lieben Baumeister auf den Leib geschrieben werden. Und wie allgemein verständlich spricht der alte Goldner von seiner Kunst und seinen Lieblingen, dem alten Bach und dem alten Mozart! Und wie allgemein verständlich spricht der Meister von der Architektur und der Malerei! Und wie allgemein verständlich spricht auch die Hallelujasängerin von der Architektur und allen andern Künsten — und wenn dann der „Meister" ihre Gemeinplätze mit einer bewundernden Anerkennung ihres künstlerischen Empfindens quittiert, sollte sich da nicht das ganze Publikum in ihr geschmeichelt und geehrt fühlen?

Und man braucht sich gar keine Mühe zu geben, die Charaktere aus ihren Reden und Handlungen erst zu erschließen, die andern geben uns von jeder der wichtigeren Personen immer ein ganz getreues Konterfei. Und sind sie, genau besehen, dann auch ein bißchen anders — muß man denn genau besehen?

Und diese Sprache, diese urkräftige, anheimelnde Sprache! Da gibt es Kamele, alte Sumpfhühner, Esel, alte Esel, Würmer, die vor Vergnügen Quadrille tanzen werden, unmusikalische Walrosse und Engel, die Purzelbäume schlagen! Und erst auf dem Gebiete der Getränke, welche Erquickung und Schauer schaffende Phantasie herrscht nicht da! „Weißbier mit 'nem Schuß Roten und 'nem Kümmel" — ist diese „feine Mischung" nicht Poesie? Und als Gegenstücke „Brennspiritus, Alizarintinte und Bitterwasser" und „schwefeloxydiertes, hypermangankalisaueres, arsenikstrychninhaltiges Scheidewasser". O Philippi — wie kennst du die Deinen!

Das Burgtheater hatte seine besten Kräfte für seinen Philippi ins Treffen geschickt: den lieben alten Baumeister für den

bärbeißigen Musikus mit dem goldenen Herzen, Kainz für den dämonischen Pseudo-Nietzsche, Reimers für den „sonnigen" „Baumeister des Domes" und die Medelsky für die Vertreterin der holden Weiblichkeit. Sehr gut war auch Herr Gregori als Kunstgelehrter, Akademieprofessor und Vertreter der Sittlichkeit und Religiosität, ferner Herr Nissen als kunstfreundlicher Bürgermeister, Herr Schmidt als das in freisinnigen Kreisen jetzt so beliebte Agrartrobbel und Herr Löwe als aufgeklärter „Stiftsherr". — Sehr wirkungsvoll war auch die Dekoration und — abgesehen davon, daß die Stimme der Sängerin viel zu nahe klang — auch die Inszenierung des Aktes in der Domkuppel. Und doch — es war die wahre Liebe nicht. Es war nur ein Erfolg der Darsteller, die sich liebevoll ihrer Aufgaben angenommen hatten, vor allem ein Erfolg Baumeisters, der etwas von seinem herrlichen Wesen der Theaterfigur des Organisten Goldner geliehen hatte, und ein Erfolg von Kainz, der die „Wahnsinnsszene", großartig in Maske, Mienenspiel und Rede, fast unheimlich zu gestalten vermochte. Fast. Auch seiner Kunst gelang es nicht immer, ein leises Kichern zu bannen, wenn Fritz Rasmussen tragisch wurde. Und zum Schlusse gab es sogar böse Menschen, die zu zischen versuchten, wo die Galerie applaudierte. Nein, es war die wahre Liebe nicht.

Die Gerechtigkeit.

Komödie von Otto Ernst. Burgtheater 6. November 1902.

Otto Ernst hat seinem „Flachsmann als Erzieher" nun einen „Flachsmann als Journalist" folgen lassen. So führt uns denn der Dramatiker aus dem Konferenzzimmer einer kleinen Schule in das Redaktionszimmer einer großen Zeitung, die, lucus a non lucendo et canis a non canendo, unter dem Titel „Die Gerechtigkeit" täglich erscheint. Und er sucht uns zu zeigen, aus welch unlautern Motiven oft eine abfällige Kritik künstlerischer Leistungen entspringt, durch welche Machinationen „Stimmung" gegen etwas und gegen jemand gemacht und ein abfälliges Urteil in weitere Kreise verbreitet wird, wie der Einzelne machtlos

gegen alles das ankämpft, durch den Kampf seine Lage gegen die geschlossene und sich schließende Phalanx nur noch immer verschlechtert und schließlich an diesem Kampf zu Grunde gehen muß.

So läßt sich wenigstens das neueste Drama Otto Ernsts an. Dieses Stück ist, freilich mit der unwesentlichen Änderung, daß es sich nicht um Fragen der Kunst, sondern um andere Fragen des öffentlichen Lebens handelte, allerdings schon einmal geschrieben worden. Damals hieß es „Der Volksfeind", war von Ibsen und war viel besser. Auch hat Otto Ernst dieses Stück gar nicht zu Ende geschrieben. Zuerst hat er nach einer ermüdend langen Exposition aus kleinen karikierten Zügen scheinbar auf eine tragische Wirkung hingearbeitet, und dann hat er mit sicherer Schwenkung sein Drama einem jener „versöhnlichen" Abschlüsse zugeführt, die manche so reizend, andere wieder mehr aufreizend finden. Natürlich wird nebenbei ein Ausflug in das Gebiet der Kunst gemacht und sehr empfindsam über Musik gesprochen — der verfolgte Künstler ist nämlich ein Musiker — natürlich gewinnt der wackere Mann gerade durch den Kampf, in den er sich einläßt, die Liebe eines entzückenden Mädchens und natürlich siegt er zum Schlusse mit einer herrlichen Oper, die wir Gott sei Dank nicht zu hören kriegen, glorreich über die gemeine Kritik, und der Redakteur der „Gerechtigkeit" wird unter allgemeinem Jubel zur Türe hinausgeworfen. Ja, weshalb denn das ganze Lamento, wenn die Welt so herrlich eingerichtet ist, daß die wirkliche Kunst und die Tugend doch die hämische Kritik und das Laster siegreich überwinden?

Das durchzuführen, was ein Stück zeigen müßte, das nach Freytags „Journalisten" und Ibsens „Volksfeind" das Verhältnis zwischen Kunst, Kritik und Publikum ins rechte Licht setzen wollte, dazu reicht die Kraft des Verfassers nicht aus, Karikatur und Übertreibung schädigen nur die tiefere Wirkung und der banale Schluß bestätigt, was schon die ersten Akte vermuten ließen, daß das Stück mehr aus einem kleinen Ärger als aus einem großen Zorn heraus geschrieben ist.

So war denn auch die Aufnahme nicht so stürmisch, als es bei einem Stück eigentlich zu erwarten wäre, das den Zeitungsschreibern zum soundsovieltenmal die „Wahrheit" sagt. Man

lächelte nur wohlgefällig, als der Autor in einem Redaktionskäfig eine ganze Menagerie von Preßbestien vorführte, und man gähnte verschämt, als die Preß- und Revolverscherze gar kein Ende nehmen wollten. Teilnehmender wurde das Publikum erst, als die Situation sich immer mehr verdüsterte, und starken Erfolg hatte eigentlich nur die geschickt gemachte Liebesszene, die aus dem vom Autor künstlich hergestellten Dunkel hinüberleitet zu dem so befriedigenden und eben darum so unbefriedigenden Schluß.

Volles Lob verdient die Darstellung, um die sich besonders Herr v. Sonnenthal, Frau Mitterwurzer, Herr Korff und Frau Medelsky verdient machten. Herr v. Sonnenthal gab den „edlen" Journalisten, der in einem Stück, das die Krebsschäden der Presse behandelt, natürlich so wenig fehlen darf, wie der edle Pfarrer in einem Stücke, das der Kirche zu Leibe rückt. Frau Mitterwurzer hatte als Mutter des jungen Künstlers bei Zubereitung der erforderlichen Rührung mitzuwirken, Herr Korff gab sehr hübsch und einfach den jungen Musiker und Liebhaber, nur forcierte er manchmal sein Organ mehr, als dieses es verträgt, und Frau Medelsky war reizend als süßes Mädel. Mit besonderm Wohlbehagen und liebreicher Ausgestaltung der Nase spielten einige Darsteller ihre Tintenkulis, Preßbengels und dergleichen, als dächten sie am Ende gar, die Grundidee des Stückes des Herrn Otto Ernst laute: „Rache ist süß".

Dubarry.

Komödie von David Belasco, deutsch von Helene Odilon.
Deutsches Volkstheater 8. November 1902.

Es war ein Lieblingsausspruch des vor einigen Jahren verstorbenen Hamburger Theaterdirektors Pollini, ein Stück möge so schlecht sein, wie es wolle, man könne es doch, wenn man genug daran wage, zu einem Zug- und Kassenstück machen, und es werde der gemachte Aufwand um so sicherer wieder hereingebracht werden, je größer er gewesen sei. Vielleicht war da der bekannte Geschäftsmann doch etwas zu sanguinisch. Eins aber dürfte richtig sein, ist einmal ein Stück irgendwo ein paar

hundert Male gegeben worden und hören und lesen dann die Leute, daß die Erwerbung des Stückes allein so und so viele Tausende und die Dekorationen wieder so und so viele Tausende und die Kostüme wieder so und so viele Tausende gekostet haben, dann ist kein Halten mehr, dann müssen sie dabei sein, und je schwieriger das wird, um so versessener werden sie darauf, wie umgekehrt schon der treffliche Theaterdirektor Herr Vincent Crummles, den uns Dickens in seinem „Nicholas Nickelby" vorführt, zur Erkenntnis gekommen war, „es sei ein aussichtsloses Unterfangen, Leute in ein Theater hineinzukriegen, wenn man ihnen nicht vorher die Meinung beigebracht hat, daß sie niemals werden hineingelangen können".

So haben wir es schon wiederholt erlebt, daß recht fraglichen Machwerken der Titel und Charakter eines Sensationsstückes schon von vornherein mit Erfolg verliehen wurde. Und „Dubarry" ist vielleicht noch nicht einmal das schlechteste Stück dieser Art. Und es besitzt die erforderlichen äußern Requisite: einen guten Titel und eine große Rolle für einen Star. Marie Jeanne Vaubernier, das kleine Mädchen aus Vaucouleurs, das seine öffentliche Laufbahn in Paris als Prostituierte in einem Bordell begann, sie als Gräfin und königliche Maitresse am königlichen Hofe fortsetzte und als Delinquentin am Schafott abschloß, Gräfin Dubarry, die Nachfolgerin der Pompadour in der Liebe Ludwigs XV., die Bundesgenossin Maupeous und Aiguillons, die mitgeholfen, Choiseul, den erbitterten Feind Englands, zu stürzen, und die hingerichtet wurde auf Grund der Anklage, die Finanzen des Staates ruiniert und für Ludwig XVI. Trauerkleider getragen zu haben — welch dankbarer Vorwurf für den Dramatiker von Talent! Man kann ja auch ein Kokottenstück, ein Boulevardstück, ein Intrigenstück, ein Rührstück mit Talent schreiben. Herr David Belasco aber hat nur eine alberne Liebesgeschichte dialogisiert und ein paar krasse Bilder dazugefügt, und das alles ganz ohne Talent.

Der erste Akt führt uns in einen Laden und zeigt uns die Titelheldin als ehrbare Putzmacherin, die einen der Garden des Königs, den jungen Cossé, liebt. Sie ist brav, freilich mit Anlagen zu Leichtfertigkeit und Genußsucht behaftet. Im zweiten

Akt finden wir Jeanne Vaubernier schon im Hause des Grafen Dubarry, der mit ihrer Schönheit spekulieren und seine Finanzen rangieren will. Sie ist noch immer brav, aber auch noch immer mit Anlagen zu Leichtfertigkeit und Genußsucht behaftet. Sie sehnt sich nach dem Putzmacherladen zurück und seufzt nach Cossé. Auf dem Fleck erscheint auch Cossé, sie sinkt ihm jubelnd in die Arme und willigt ein, als seine Gattin mit ihm in ein kleines Häuschen am Lande zu ziehen. Da tritt die Versuchung in der Person des Königs an sie heran. Für einen Augenblick blendet sie der Glanz, der von dem Königtum ausgeht, nur für einen Augenblick, aber der Augenblick genügt dem lauschenden Cossé, sich von ihr loszusagen, und da sie sich von dem verschmäht und verlassen sieht, für den sie bereit war, die Werbung eines Königs zurückzuweisen — nimmt sie diese Werbung an.

Der dritte Akt beginnt in dem Bette der königlichen Geliebten, die nun schon Gräfin Dubarry geworden ist. Die „Empfänge" im Bett sind ihr bereits lästig und sie liebt noch immer Cossé, Cossé, der vom eifersüchtigen König aus den Garden gestoßen und ins Gefängnis geworfen wurde, aber entkommen und Anführer einer Schar von Rebellen geworden ist. Die Gräfin hat von all dem keine Kunde. Da erscheint der Vater Cossé, malt ihr das Bild der französischen Revolution prophetisch an die Wand und teilt ihr mit, Cossé junior habe sie eine Dirne genannt. Gräfin Dubarry ist verzweifelt, steigt im Nachthemd aus dem Bett und will zum Fenster hinausspringen. Aber da kommen die Herrschaften zum Empfang, sie fragt heulend: „Sehe ich hübsch aus?", legt sich wieder ins Bett und heult ihren Gästen etwas vor. Und Seine Eminenz der Kardinal kommt und sie schlingt sich die Bettdecke um und steht so drapiert wieder auf. Und Seine Eminenz geht und sie legt sich wieder nieder, und dann wird sie von Reueanwandlungen befallen und steht wieder im Nachthemd auf, und dann kommt der König und sie versteckt sich schamhaft hinter dem Spiegel. Endlich ist die Dame angezogen und nun beginnt sie rasch etwas Lady Milford zu spielen und fleht den König für „ihr liebes Frankreich" an, er möge das Land doch gütigst nicht so aussaugen. Und nachdem sich der König nachdenklich entfernt hat, kommt Cossé verwundet zum

Fenster herein, und der Schluß des dritten Aktes und der ganze vierte Akt mit dem Aufwande eines Gartenfestes ist nun dem Intrigenspiel um die Rettung Cossés gewidmet, und schließlich gelingt es ihr wenigstens, ihm als Gnade Verbannung zu erwirken.

Hiemit reißt das Stück, soweit man von einem solchen überhaupt sprechen kann, ab und es folgen drei lebende Bilder, die uns mit einem ganz unvermittelten Sprung in die Zeit nach der Hinrichtung Ludwigs XVI. führen, eines die Gefangennehmung der Dubarry, das andere die Dubarry im Kerker, das letzte die Dubarry am Henkerskarren darstellend.

Die Ausstattung und die Inszenierung waren glänzend, Frau Odilon spielte ihre Dubarry mit großer Bravour, und auch die übrigen Darsteller, voran Herr Weisse als König Ludwig, Herr Kutschera als Cossé und Herr Kramer als Graf Dubarry, taten ihr Bestes. Nach den Aktschlüssen gab es denn auch anfangs lebhaften Beifall, schon vom vierten Akt an machte sich aber auch eine Opposition bemerkbar, und zum Schlusse wurde ganz regelrecht gezischt. Ansehen werden sich aber die Leute das Stück doch wollen. Daß es einfältig ist, das ist ja doch kein Hindernis! Oder ausnahmsweise am Ende doch?

Reprise von Ohnets „Hüttenbesitzer".

Burgtheater 17. November 1902.

Im Burgtheater wurde Ohnets „Hüttenbesitzer", ein altes Schauspieler- und Kassenstück unserer Hofbühne, das seit dem Ausscheiden von Frau Schratt nicht mehr gegeben worden war, unter Assistenz des Sonntagspublikums wieder in das Repertoire aufgenommen. Diese Assistenz war wohl dringend erforderlich, denn das Stück ist fast durchaus neu besetzt und mit der Umbesetzung der Titelrolle wurde auch ein Teil der übrigen Darstellung vom Niveau Sonnenthal auf das Niveau Hartmann und auch noch unter dieses gebracht. Zudem wurde gelegentlich endlos gedehnt, und über manchen Szenen schwebte der Genius der Langeweile so sichtbar, daß man sich hie und da in das Berliner königliche Schauspielhaus versetzt glauben konnte.

Im allgemeinen brachte die Aufführung für den, der den Theaterzettel gelesen hatte, kaum eine Überraschung. Nur Fräulein Witt, der man die Claire zugeteilt hatte, die Rolle dieser herben Natur mit Marlittallüren und tragischen Ausbrüchen, für die sie nur die schöne Erscheinung mitbringt, während das Prickelnde in der Athenaïs so ganz Sache ihres Talentes und ihrer Kunst wäre, erweckte billig Staunen, daß sie wenigstens für die Schlußszenen die richtigen Akzente fand. Ganz so, wie man es erwarten konnte, war Herr Hartmann als Philipp Derblay. Herr Hartmann hat auf diese Rolle so lange gewartet, daß sie jetzt füglich schon auf einen andern hätte übergehen können. Sehr erheiternd war Herr Römpler als Moulinet, und auch Herr Nissen lieh dem Baron von Presont mit Erfolg seine trockene und doch wirksame Komik. Auch Herr Treßler und Herr Korff verdienten Anerkennung als Oktave und Herzog von Bligny. Darum aber hätte man doch den Herzog von Bligny nie Herrn Devrient abnehmen sollen, denn er ist gerade in derartigen Rollen wie die Herzoge von Bligny, von Septmonts und dergleichen ein Spezialist, wie ihn vielleicht kein anderes deutsches Theater besitzt. Herr Korff ist ein ganz tüchtiger Schauspieler, aber für derartige Rollen fehlt ihm die ätzende Schärfe Devrients. Unbedeutend und unzulänglich war Fräulein Mell als Suzanne. Sie wird es wohl auch bleiben. Auch die Aussprache des Buchstaben „s" scheint ihr dauernd versagt zu sein. Allerdings teilt sie diesen Fehler mit einigen ihrer in den letzten Jahren engagierten Kolleginnen, so daß man fast annehmen möchte, es gäbe auch eine besondere S-Taubheit.

Das Theaterdorf.

Schwank von Oskar Blumenthal und Gustav Kadelburg.
Deutsches Volkstheater 22. November 1902.

Der Justizrat Soundso kann nichts weniger leiden als das Theater und die Schauspieler, und darum flüchtet er sich im Sommer in ein kleines Gebirgsdorf und verbirgt seine Spuren vor einem jungen Schauspieler, der seine Tochter umschwärmt.

Selbstverständlich findet ihn der Schauspieler, arrangiert mit den Bauern eine ländliche Theatervorstellung und heiratet zum Schlusse die Tochter. Neben diese dünne Handlung ist als zweite ebenso dünne Handlung noch eine Liebesgeschichte zwischen zwei Dörflern gestellt, die durch das Theaterspiel zusammengebracht werden, nachdem sie durch ihre eigene Dummheit auseinandergebracht worden waren. Und um diesen „Stock" sind eine Anzahl mehr oder minder lustiger Späße und leider auch die sentimentalen Liebeserinnerungen eines alten Geistlichen gehängt — und das Ganze ist ein Schwank, heißt „Das Theaterdorf", ist von Blumenthal und Kadelburg und wurde am 22. November im Deutschen Volkstheater zum Teil ganz flott und lustig, durchaus aber unter freundlichem Beifall des Publikums zum erstenmal gegeben.

Der arme Heinrich.

Eine deutsche Sage von Gerhart Hauptmann. Burgtheater 29. November 1902.

Sie saßen noch beim Leichenschmause. „Sie ist tot, die arme Nachtigall", hatte der eine gesagt und dabei die Augen verdreht und geseufzt, als ginge es ihm schrecklich zu Herzen. „Sie hat schon lange keine rechte Stimme mehr gehabt", hatte ein zweiter mit vergnügten Augen und schmatzenden Lippen hinzugefügt. Da war ein Dritter aufgestanden und hatte den verehrlichen Trauergästen ganz unwiderleglich bewiesen, daß die Nachtigall immer nur gekrächzt habe wie ein Wiedehopf. Da rauschte es draußen vor den offenen Fenstern leise in den Zweigen, ein Ästchen kam in leises Schwanken und herrlich klang das Lied der Nachtigall hinaus in die stille Nacht und herein zu den traurigen Gästen.

Als sich die Kunde verbreitete, Gerhart Hauptmann habe die Legende vom armen Heinrich zum Vorwurf eines Dramas gemacht, da erfaßte auch manche seiner Bewunderer banger Zweifel, ob sich der Dichter da nicht an einen Stoff gewagt habe, der sich überhaupt nicht dramatisch gestalten lasse. Die Nörgler

und Mäkler aber erhoben nur um so lauter ihre Stimmen und verkündeten feierlich in allen Tonarten die Botschaft von dem endlichen Niedergang oder von der angeborenen Talentlosigkeit Hauptmanns. Denen, die sich nicht selbst erheben können, muß ja wohl Erniedrigung des Hohen als das gelten, was Andern Erhebung ist. Der Teufel, der wirklich vernichten kann, mag ja seine Kraft der Kraft des Gottes gleichstellen, der da schafft. Aber das sind arme Teufel, die nur den bösen Willen zur Zerstörung haben und die flüchtige Lust des Versuches mit der ohnmächtigen Wut des Mißlingens büßen müssen. Das war die beste Erwiderung, die Hauptmann seinen Gegnern geben konnte, ihre tiefste Beschämung: ein Kunstwerk, lauter und schlackenlos, fern ab von dem kleinen Haß und der kleinen Liebe des Alltags und doch durchzittert von dem ganzen Jammer und der ganzen Seligkeit des Menschentums, durchglüht von Leidenschaft, durchlodert vom Ringen nach den ewigen Fragen des Daseins und durchleuchtet von der Ruhe eines Geistes, der sich eine Antwort gefunden hat, wie der Zwiespalt zu lösen sei, der zwischen Gott und Welt besteht — in unserer Brust.

Bekannt ist die Erzählung Hartmanns von Aue. Ein Ritter, Heinrich von Aue, wird zur Strafe, daß er im Vollbesitz irdischen Glückes Gott vergaß, mit dem Aussatze geschlagen. Vergebens sucht er bei allen Ärzten Heilung, und da ihm endlich ein Meister in Salern offenbart, er könne nur Genesung finden, wenn eine reine Magd freiwillig ihr Herzblut für ihn opfere, zieht er sich verzweifelt auf einen Meierhof zurück, das einzige seiner Güter, das er behalten hatte. Drei Jahre haust er dort, da erfährt des Meiers Töchterlein, noch ein zartes Kind, wie ihr Lehnsherr zu retten sei und erklärt sich bereit, ihr Leben für seines hinzugeben. Schon liegt sie entkleidet, angebunden auf dem Tische des Arztes, da faßt den Ritter, der durch eine Spalte in der Wand sieht, Mitleid mit dem Mädchen. Von Anfang an hatte er nur widerstrebend das Opfer des Kindes angenommen, denn er war ihm stets zugetan und hatte es um seiner treuen Wartung willen oft im Scherz sein kleines Gemahl genannt. Nun erwacht in ihm die Erkenntnis, daß er sich nicht eigenmächtig der von Gott über ihn verhängten Strafe entziehen dürfe, er heischt

Einlaß und befreit das sich wider die Rettung sträubende Mädchen. Gott aber, da er die Opferwilligkeit des Mädchens und die Besserung des Ritters erprobt, schenkt diesem Genesung, und der Ritter macht die Jungfrau zu seiner Gattin.

Hauptmann hat die ganze Schlichtheit und Einfachheit dieser lieblichen Erzählung beibehalten. Und doch, was hat er aus ihr gemacht! Er hat alle Schimmer der Poesie über die Gestalt des Mädchens „Ottegebe", wie er sie nennt, ausgegossen, er hat seinen Heinrich mit allen Gluten der Leidenschaft erfüllt, und an das Wunder, das man als Wunder gläubig hinnehmen müßte oder kopfschüttelnd bezweifeln könnte, hat er nicht nur die Schicksale seiner Helden, sondern eine Frage des Glaubens selbst, die Entscheidung über zwei widerstreitende Weltanschauungen geknüpft.

Die erste Bekanntschaft Heinrichs mit dem Kinde wird in eine frühere Zeit zurückverlegt, da Heinrich, noch in blühender Gesundheit, öfter auf dem Meierhofe weilte. Nun aber, da er scheu sich dort einsam birgt, als ein mit dem Aussatz Behafteter von Allen gemieden, selbst von seinem letzten Waffenknechte verlassen, da tritt Ottegebe ihm entgegen als Mägdlein, das eben aus der Kindheit hineinreift in die Jungfräulichkeit. Und vom ersten Augenblick an führt uns der Dichter ihre zarte, hingebend selbstlose und doch makellos keusche Liebe vor. Über ihre erste Begegnung läßt er nur erzählend berichten. Aber wie klar sehen wir das stimmungsvolle Bild vor uns, wie Ottegebe oben auf dem Hügel, da der Schwarm der singenden Knaben und Mädchen beim Nahen des Fremden auseinanderstiebt, „aufrecht und zögernd" stehen bleibt und ihn schweigend anblickt. Und wie bedeutungsvoll die andere Erzählung, wie sie „den Leib von Immen sich zerstechen ließ" „um ein wenig Süßigkeit" für ihn. Und wie dann der Gedanke in ihr sich regt, sie könnte seine Retterin werden, wie sie zuerst schaudernd zurückbebt bei dem bloßen Klirren eines Küchenmessers und wie sie sich dann mit inniger Inbrunst anschmiegt und anklammert an jenen Gedanken, wie sie den Abwehrenden bedrängt und verfolgt ihr Opfer anzunehmen, und wie dann auch die Macht der Sinne in ihr erwacht, „sündhaftes Regen", als sollte sie in den Wirbel

sich werfen „und schamlos wie die Hölle sein", ferner die Schilderungen, wie die durst'gen Glieder das Gift des Feindes lechzend in sich einsogen, da sie nackend vor ihm dalag, auf den Tisch gebunden, und wie sie ihn entsetzt anstarrte „so mit Grauen in den Blicken", da er „von wilder Sehnsucht übermannt, weinend um Minnesold sie anflehte", und dann wie sie in Entzücken seine Werbung vernimmt, wie sie, aus dem Schlummer der Ermattung erwachend, in zitternder Seligkeit den Priester vor sich sieht, der sie mit dem Geliebten verbindet, und wie sie nur sagen kann: „Ach, du hast viel gelitten, armer Heinrich", „Geschehe, was du willst", und da sie dann im ersten Kuß sich finden: „Nun sterb' ich doch den süßen Tod" — das hat ein echter, wahrer Dichter geschaffen.

Und mit gleicher Meisterschaft sind der Charakter und das Schicksal des armen Heinrich vor unsern Augen aufgebaut. Erst die Güte und stille Zärtlichkeit, da er sich die liebevolle Pflege des Mägdleins gefallen läßt, dann die ernste Zurückweisung, da sie sich ihm opfern will, dann die wilde Flucht, da die Versuchung ihm innerlich nahe trat, sich mit „jungen Kindesleibern" freizukaufen, dann die heftige Abweisung der ihm in die Wildnis Folgenden. Und dann die Erkenntnis, die ihm „im Abgrundhauch des Unsinns" erwuchs, die Erkenntnis, die er ausspricht in gewaltigen Worten:

„Ich bin ganz sündlos. Sagt ihr, daß ich frei
von Sünde, makellos und lauter bin,
und daß die Pestilenz in meinem Blut
das Kleid der Seele mir noch nicht befleckte
bis diesen Augenblick. Sagt ihr, man kann
ein reines Sinnen nicht mit Blute waschen,
und wer es dennoch tun will, sagt ihr, dient
der alten Schlange: Irrtum und nicht Gott."

„Mißtraut eurer Demut! Denn ihr seid
noch viel zu hochgemut! Die Hoffart reitet
auf deinem Nacken wie ein freches Weib,
wenn du dich beugst und dich im Staube windest
vor Gott. Was bist du, daß er dein gedenkt!?
und deiner lächerlichen Schuld, mein Freund!?
Und deiner lächerlichen Reue?"

Das ist vielleicht der flammendste Protest gegen das paulinische Christentum sowohl als gegen das Martin Luthers, den ein Dichter bisher noch geschrieben hat. Aber was nützt dem Ringenden die nüchterne Erkenntnis! Mit überwältigender Macht bricht das Elend herein über den siechen, gehetzten Flüchtling. An seinem eigenen Grabe stand er, da sein Vetter den Sarg mit den Insignien von Heinrichs Fürstenmacht, seinen Sarg, in Konstanz in der Väter Gruft versenken ließ, rings im Lande sieht er die Scheiterhaufen rauchen, die ihn verzehren sollen, und dem Wahnsinn nahe, schwankt er flüchtend und suchend in die Kapelle Benedikts, des Mönches, der Ottegebes wirklicher Vater ist und der sie nun bei sich verborgen hält.

Von einer erschütternden Gewalt ist dieser vierte Akt, in dem die Tragik ihren Höhepunkt erreicht, und mit unvergleichlicher Meisterschaft sind die widerstreitenden Ausbrüche aufgebaut und übereinandergetürmt, in denen die Leidenschaft Heinrichs sich ergeht. Jetzt will er sterben und fleht am Altar: „Gott! töte mich“, „Lösche mich aus“.

„Vergiß mich, ungeheurer Bauherr! Was verschlägt's,
wenn dir ein Staubkorn mangelt? wenn du mich
von Qual und von Erlösung frei gibst, mich
entläßt, verstößt vom Werk: aus Frohn und Lohn?!“

Dann aber schreit er auf:

„Ich will genesen, Mönch! Ich will genesen . . .
Rede mit Gott dem Vater, deinem Herrn!
Sag' ihm, er habe mich genug geschlagen,
erniedrigt und gequält: er habe mich
genugsam fühlen lassen, wer er sei —
es sei in mir nichts weiter zu vernichten . . .
Gott, unser Herr, ist groß! gewaltig! groß!
Ich lob' ihn! lob ihn! Außer ihm ist nichts,
und ich bin nichts — doch ich will leben!! leben!“

Er versteht die ausweichenden Worte des Mönches über Ottegebe dahin, daß sie tot sei, und so ruft er „erschöpft und gebrochen“ aus: „Dieser Tag hat mich gelehrt: so arm ist keiner, Gott kann ihn noch ärmer machen.“ Und da erfahren wir es auch aus seinen Worten, warum er eigentlich hieher

gestürmt ist, „welcher golden Preis“ ihn so „springen“ ließ, „einem Läufer gleich“. Nicht um seiner „Rettung“ willen, nein, um Ottegebe zu besitzen. Und wie ihn ihr vermeintlicher Tod erschüttert, erstarrt er auch vor Entsetzen, da er die eben Totgeglaubte lebend vor sich treten sieht, seine Unreinheit kommt ihm zum furchtbaren Bewußtsein und er zittert, sie zu berühren, damit sie ihm nicht sterbe. Und so sagt er auch auf die Frage des Mönches, wohin er mit ihr ziehen wolle: „Ich weiß es nicht.“

Nur eines weiß er:

„Jungfrau, du bist mein!
denn mir ist
nur eben so viel Leben zugemessen,
als deine heilige Hand mir schöpfen kann!“

Hier reißt die Dichtung scheinbar ab. Auch die letzten Worte wurden bei der Aufführung nicht gesprochen, aber auch ohne dieselben ist es klar, daß Heinrich nicht daran denkt, Ottegebe zu opfern, nur daran dachte, sie zu besitzen. Und doch kam es, wie wir im letzten Akte erfahren, der uns schon den mit Ottegebe aus Salerno genesen heimgekehrten Heinrich vorführt, zunächst anders. „Angeklammert hing ich betäubt an meiner Mittlerin und folgte blindlings allen ihren Schritten“ — so erzählt er uns selbst. Der Haß starb in ihm und „der mörderische Dunst der kalten Seele“ und „an dem neuen Strahl, der an des Kindes schweren Wimpern zuckte“, gebar aufs neue seine Liebe sich. Und „trotz allem, ja“, sie stunden schließlich vor dem Arzt, unten in Salerno. Erst als der Arzt mit Ottegebe sich eingeschlossen hatte, da erwachte Heinrich völlig aus dem Banne, in den sein Leiden ihn geworfen hatte, „einer Türe Splitter flogen“, Blut troff ihm von beiden Fäusten, ihm schien's, er schritte mitten durch die Wand, da lag sie, „wie Eva, nackt . . . lag fest ans Holz gebunden“, er aber band sie los und trug sich „das zitternde Geschenk des Himmels“ davon — davon als ein Genesener. Er hatte über sich selbst gesiegt und darum ward er frei, weil

„der reine, grade, ungebrochene Strom
der Gottheit eine Bahn sich hat gebrochen
in die geheimnißvolle Kapsel, die
das echte Schöpfungswunder uns verschließt.“

Nicht ein Anderer kann uns erlösen, selber müssen wir es tun, aber auch das können wir nur, wenn „die Liebe, die uns alle sucht", uns findet. Und darum kann Heinrich ausrufen:

„Diese Jungfrau war
mein Mittler — wahrhaft! Ohne Mittler kann
Gott nicht erlösen. Sei euch dies genug."

Diese herrliche Dichtung fand bei ihrer Darstellung im Burgtheater nicht durchwegs die entsprechende Darstellung und auch beim Publikum nicht durchaus jene weihevolle Aufnahme, die sie verdient hätte.

Herrlich, überwältigend war Kainz als armer Heinrich. Er konnte das ganze Register seiner reichen Kunst spielen lassen, jetzt wiegte er sich auf den weichen Tönen einer in üppiger Pracht dahinrauschenden Sprache, und jetzt klagte er in wilden Tönen seine Pein und seine Leidenschaft, jetzt zerfaserte er das Innerste seiner Seele, jetzt rief er dröhnend wuchtige Anklagen zum Himmel hinauf und jetzt verkündete er in seligem Jubel, wie er sich seine Genesung — und sein Glück gewonnen habe. Sehr glaubhaft verkörperte dieses Glück Frau Medelsky. Sie hatte auch Momente von schöner Innigkeit und von rührender Hingebung. Aber sie wirkte mehr als Bild denn durch ihre Sprache. Wie könnte sie diese Rolle spielen — wenn sie nicht stecken geblieben wäre in der Entwicklung der Kunst des Sprechens! Sehr gut waren noch Herr Römpler als Pächter Gottfried und Frau Bleibtreu als seine Gattin Brigitte. Störend, wie fast immer im Kostümstück, war Herr Gregori als Hartmann von Aue, so daß uns die Figur des Dichters, der das Märlein überlieferte, eine Figur, die Hauptmann geschickt und sinnig in die Handlung eingeflochten hat, nicht zur Freude gereichen konnte. Geradezu schlecht aber war Herr Heine als Pater Benedikt oder „Bruder" Benedikt, wie ihn der Theaterzettel nannte. Weil Herr Heine ein tüchtiger Schauspieler ist, muß er ja doch noch nicht alles spielen können! Wo Verstandesschärfe, Witz, Bosheit ihr Wesen treiben, da mag er am Platze stehen, aber wo es gilt, Töne des Gemüts zu bringen, da wird man wohl billig auf ihn verzichten müssen.

Aber nicht nur an Einzelnen fehlte es, auch im Zusammenspiel. Und darum gelang es nicht, die Stimmung auf der Bühne festzuhalten, die Stimmung unten im Zuschauerraum zu erwecken und den Sieg zu gewinnen über die Unterbrechungen einer Anzahl Rücksichtsloser, die, weil ihr Katarrh leider nicht heftig genug war, sie zu Hause ans Bett zu ketten, sich für berechtigt erachteten, mit ihrem fortwährenden Husten, Schneuzen und Räuspern das übrige Publikum und die ganze Vorstellung zu stören. Und war es endlich gelungen, die Zuhörer zu packen und auch die Bresthaften zu atemlosem Lauschen zu bringen, dann zerrissen wieder die endlosen Zwischenakte den kaum hergestellten Kontakt. Trotzdem machten der Schluß des zweiten und der des vierten Aktes einen gewaltigen, tiefen Eindruck, der freilich nach dem vierten Akt durch das geradezu aufreizende und geradezu Widerspruch gewaltsam hervorrufende Toben einer ungeschickten Claque wieder verflüchtigt wurde.

Voll wird das Publikum hier Hauptmanns jüngste Dichtung erst genießen können, wenn das Buch, das auch manches enthält, was bei der Aufführung weggelassen wurde und doch für die Vermittlung des Verständnisses wichtig ist, im Buchhandel erschienen sein wird. Wer weiß, ob die eingeführte Sitte, mit der Ausgabe der Bücher bis nach der Aufführung zurückzuhalten, dem Bühnenerfolge eines wahren Dichterwerkes nicht überhaupt mehr schädlich als förderlich ist?

Reprisen von Björnstjerne Björnsons „Neuvermählten“ und Hauptmanns „Hannele“.

Burgtheater 7. Dezember 1902.

Vorigen Sonntag wurde im Burgtheater Björnsons anmutiges Schauspiel „Die Neuvermählten“ gegeben. Herr Frank spielte den jugendlichen Gatten. Sowohl er als Frau Medelsky in der Rolle der jugendlichen Gattin waren nur zum Teil verständlich. Bei Frau Medelsky war aber der unverständliche Teil wenigstens der schlechtere Teil ihrer Leistung, während

man das bei Herrn Frank nicht so unbedingt behaupten darf. Daß er nicht immer komisch wirkte, wo er komisch hätte wirken sollen, ist kein Ersatz dafür, daß er manchmal Heiterkeit erweckte, wo die Heiterkeit nicht am Platze war. Ein Kabinettstück feinster Kunst bot Herr Römpler in der Rolle des Präsidenten. Die Aufführung war wohl zu Ehren des siebzigsten Geburtstages Björnsons veranstaltet worden, nachdem man schon vorher dem blutarmen Drama „Laboremus" die Arbeit einer Reprise hatte zu teil werden lassen. Die eigentliche Feier des Abends aber bildete die Aufführung von Hauptmanns „Hannele". Frau Hohenfels ist in der Rolle des Hannele noch gewachsen, sie spielt sie mit einer geradezu vollendeten Meisterschaft. Auch Herr Hartmann legt sich als Lehrer Gottwald jene Mäßigung auf, die er sonst oft vermissen läßt, und so kommt die Dichtung zu voller Wirkung: die Einen sind entzückt und die Andern ärgern sich wahnsinnig. Hinter mir saß ein Herr, der es in vollem Zorn für eine „Schusterei" erklärte, so ein Stück zu schreiben! Nicht nur unser Herrgott, auch das Theater hat eben verschiedene Kostgänger. Prächtig war Herr Schmitt als Maurer Mattern — wenn er nicht schreien kann, sieht man wohl, welch guter Schauspieler er ist. Störend und stimmungslos waren aber die drei Engel, und leider ist auch Lewinskys „Dorfschneider" an einen andern Darsteller übergegangen. Wie diskret, liebenswürdig, ganz aus der Märchenstimmung heraus hatte er diese Episode gespielt, die Herr Treßler auf komischen Abgang hin vergröberte.

Frieden.

Legende von Rudolf Hawel. Deutsches Volkstheater 10. Dezember 1902.

Im Deutschen Volkstheater hätte heute aus unbekannten Gründen des seligen Hugo Müller selige „Adelaide" gegeben werden sollen; wegen Unpäßlichkeit des Herrn Direktors Weisse, der uns als Beethoven kommen wollte, wurde statt des alten Lustspieles die prächtige Komödie „Die Medaille" von Thoma eingeworfen. Vorher gelangte eine Legende in drei Bildern von Rudolf Hawel zur Aufführung, „Friede" oder richtiger

„Frieden", wie der Titel unrichtiger lautet. In Hawels Legende ist die schöne Sage von dem Mönche, der über den Spruch, vor Gott seien hundert Jahre wie ein Tag, grübelnd im Walde dahinschritt und heimkehrend fand, es seien nicht etliche Stündchen, sondern hundert Jahre während seines Spazierganges verstrichen, geschickt mit einem andern Sagenstoffe verbunden, mit der Geschichte von dem Weibe, das mit Gott rechtet, da er ihr Kind von ihr genommen hat. Zu der Hadernden tritt der Herr — aus dem die Bühnenaufführung einen Engel des Herrn gemacht hat — und bestimmt sie, ihre Zweifel an der Existenz Gottes aufzugeben und ihrem Verführer zu verzeihen. Diese Szene ist wohl dramatisch die schwächste des Stückes: nach dem bloßen Inhalte der gewechselten Reden könnte man ebenso gut begreifen, wenn die Heldin bei ihrem frühern Standpunkte verharrte. Bühnenwirksam ist aber der Schlußakt, der „hundert Jahre später" spielt und uns das alte Weiblein vorführt, das versöhnt dem Hochzeitszuge des Geliebten, der sie verlassen und eine Andere erwählt hatte, beiwohnen will — und dem Hochzeitszuge des Enkels des Treulosen begegnet. Eigentlich dürfte es wohl schon ein Urenkel sein — der Mann wird doch nicht schon bei der Premiere von „Adelaide" dabei gewesen sein! Das Stück wurde sehr gut gespielt, besonders von Frau Glöckner, welche die junge Mutter und das alte Weiblein mit gleicher Kunst gab, und von Herrn Kutschera als „Engel des Herrn" alias Christus. Das leider sehr spärlich erschienene Publikum nahm die Dichtung Hawels sehr beifällig auf.

* * *

In meiner Theaternotiz vom 11. d. habe ich anläßlich der Aufführung von R. Hawels Legende „Frieden" im Volkstheater geschrieben, Hawels Drama verbinde „geschickt" zwei Sagenstoffe, die Szene im zweiten Akt zwischen dem mit Gott hadernden Weib und Christus sei die „schwächste" des Stückes, „bühnenwirksam" aber sei der letzte Akt. Ich schloß mit den Worten: „Das leider sehr spärlich erschienene Publikum nahm die Dichtung Hawels sehr beifällig auf." Herr Hawel ist natürlich mit den Kritiken, die sein Drama in den Blättern erfahren hat,

nicht einverstanden. Das ist seine Sache. Wenn er aber in einem Feuilleton, das in der „Zeit" erschienen ist, meine Kritik vergleichend neben eine von ihm fingierte Kritik stellt, in der er offenbar die Quintessenz mißgünstiger Beurteilung zusammenzufassen sucht, und findet, meine Kritik behandle ihn auch nicht besser, so ist das nach den obigen Zitaten, die das Wesentliche meiner Ausführungen wiedergeben, einfach der Wahrheit nicht entsprechend.

Ich habe in den wenigen Zeilen alles Gute, was ich von dem Abend berichten konnte, zusammengefaßt und von dem, was mir an dem Stücke mißfallen hat, nur das Notwendigste hervorgehoben. Ich habe dies getan, weil ich die Empfindung hatte, der Autor werde ohnedies mehr über die Schwächen seines Werkes zu hören bekommen, als einem Dramatiker, dessen Stellung bisher nur auf einem Erstlingserfolge beruht, zuträglich ist. Ich muß dieses Motiv ausdrücklich hervorheben, weil Herr Hawel wirklich zu glauben scheint, was er in Form eines wenig geschmackvoll durchgeführten Scherzes andeutet, daß ein Mitarbeiter eines Blattes in diesem Blatte eine günstigere Beurteilung zu erwarten berechtigt sei, als irgend ein anderer Autor. Wenn Herr Hawel einmal Theaterkritiken schreibt, wird er das ja halten können, wie er will. Und auch jede Redaktion mag das halten, wie sie will und kann. Mir aber muß Herr Hawel schon gestatten, daß ich eine derartige Insinuation, sei sie auch in die Form eines Scherzes gekleidet, entschieden zurückweise. Nicht zur Erklärung meines Vorgehens, wohl aber um sein Selbstgefühl auf ein etwas entsprechenderes Maß zurückzuführen, möchte ich übrigens Herrn Hawel mitteilen, daß mir die Tatsache, er habe für die „Zeit" schon Artikel geschrieben, ebenso unbekannt war, wie der Umstand, er sei Abonnent dieser Zeitschrift. Ich habe mich eben weder mit der Redaktion noch mit der Administration der „Zeit" zu bemühen und bin daher in der angenehmen Lage, daß ich nur zu lesen und nur zu erfragen brauche, was mich interessiert.

Herrn Hawel ist aber noch etwas nicht recht an meiner Kritik. Ich habe geschrieben, im Volkstheater sei zur Aufführung gelangt Hawels Legende „‚Friede' oder richtiger ‚Frieden', wie

der Titel unrichtiger lautet". Herr Hawel nennt das einen „Witz". Den eigentlichen „Witz der Sache" hat aber erst Herr Hawel beigestellt. Er schreibt: „Der Kritiker, ein Mann des Fortschritts, ärgerte sich darüber, daß ich eigensinnigerweise die alte Form „Frieden" als Titel gesetzt hatte und nicht Friede, wie es einem modernen Menschen angemessen wäre." Aber Herr Hawel! Wenn Sie auch als Dichter großmütig verzichten wollen, „in deutscher Sprache etwas zu leisten", wie Sie sich ausdrücken — aber Sie waren ja laut Kürschners Literaturkalender „Volksschullehrer"! Sie werden doch nicht das „Deutsch" schon vergessen haben, bevor Sie das Dichten erlernt haben? „Frieden" ist ja nicht die alte Form, es ist ja die neue! Schon der alte Adelung konstatiert gegenüber dem schlechten neuen Sprachgebrauch die richtige alte Schreibung „Friede". Und was sagt Grimm im deutschen Wörterbuch unter „Friede"? „In unserem heutigen „Friede" ist der Eindrang des schwachen n sehr störend" . . . und „dem heutigen Sprachgefühl, abweichend von dem des sechzehnten Jahrhunderts, ist es nicht mehr möglich, dem Genetiv Friedens zu widerstehen, aber der Nominativ darf noch Friede lauten, und wir folgen der Analogie von Wille, Willens, Glaube, Glaubens, obschon sie nicht genau trifft, weil fridu ein starkes Wort, willo, giloubo schwach sind. Die Nominative Frieden, Willen, Glauben sind zu meiden" . . . Oder, was sagt Heyne im deutschen Wörterbuch unter dem Schlagwort Friede? „Die Nominativform Frieden, noch jetzt nicht völlig durchgedrungen, ist erst im achtzehnten Jahrhundert emporgekommen." Wenn man etwas nicht weiß, es entweder nicht gelernt oder wieder vergessen hat, so sollte man doch die Lücken seines Wissens ergänzen, bevor man in der Sache humoristisch werden will. Sonst macht man sich nur lächerlich, wo man witzig sein möchte. Es ist nicht richtig, daß Herr Hawel mit dem Rechte des Dichters die „alte Form" gewählt hat; er hat die schwache, neue Form gewählt — aus Unkenntnis, und erst jetzt, da er die neue Form als „alt" verteidigt, beginnt jener Eigensinn, über den ich mich schon damals geärgert haben soll!

Albert Heine und das Burgtheater.

Herr Albert Heine, der vor einiger Zeit um seine Entlassung aus dem Verbande des Hofburgtheaters eingeschritten ist, hat sich in der „Wiener Allgemeinen Zeitung" in der mit Unrecht so beliebten Form eines Interviews ziemlich abfällig über die Tätigkeit seines Direktors geäußert und dabei auch mit einigen Worten seiner Kollegen gedacht. Daß ein Schauspieler seine Klagen wider den Direktor der Presse übermittelt, kann im Burgtheater nicht wohl als Neuerung bezeichnet werden, das Neue liegt höchstens darin, daß Herr Heine wenigstens den Mut gehabt hat, in so persönlicher Art für seine Anklagen einzutreten. Aber Herr Heine hat auch an seinen Kollegen Kritik geübt — nicht etwa an einem, nein, im allgemeinen. Das Vorgehen Herrn Heines gegen den Direktor ist disziplinwidrig, das ist wahr, und sein Vorgehen gegen die Kollegen wäre nicht nur disziplinwidrig, sondern auch im höchsten Grade unkollegial — wenn seine Worte nicht eher wie eine Klage um seine Kollegen, denn wie eine Klage wider seine Kollegen klängen.

Was Herr Heine getan hat, verdient jedenfalls eine Ahndung. Aber um der sittlichen Entrüstung gerecht zu werden, die nach der Mitteilung einzelner Blätter das Auftreten Herrn Heines im Burgtheater erweckt hat, müssen wir uns doch vor Augen halten, daß es eine Zeit gab, wo es zur Tagesordnung gehörte, daß die Mitglieder des Hofburgtheaters die Zeitungsredaktionen mit ihren Beschwerden und kritischen Äußerungen erfüllten, daß auf Grund solcher persönlicher Querelen ein Wiener Blatt („Wiener Tagblatt" vom 25. November 1890) einmal als Leitartikel eine aus einer ganzen Reihe einzelner „Fälle" zusammengestellte Anklageschrift gegen den Direktor des Burgtheaters zu bringen in der Lage war, daß ein Mitglied des Burgtheaters bei einer öffentlichen Feier im Burgtheater einmal an dem frühern Direktor und ein anderes Mal an dem gegenwärtigen Direktor Kritik geübt hat, und daß ein anderes Mitglied des Burgtheaters als Leichenredner am Rande des offenen Grabes des einen Kollegen einen heftigen Ausfall wider einen andern Kollegen

gemacht hat — und daß in allen diesen Fällen von einer Entrüstung der Kollegen recht wenig in die Öffentlichkeit gedrungen ist.

Es wäre sehr zu beklagen, wenn der jetzige Zwischenfall nun etwa dazu benützt würde, Herrn Heine erreichen zu lassen, was er dermalen offenbar mit allen Mitteln anstrebt: seine Entlassung. Es wäre aber auch in gleicher Weise zu beklagen, wenn Herr Heine im Burgtheater wirklich nicht jene Beschäftigung finden könnte, die ihm zu gewähren in gleicher Weise im Interesse des Burgtheaters, Herrn Heines und des Publikums läge. Herr Heine klagt nicht, er sei zu wenig beschäftigt, er klagt, daß er seine Kraft in wertlosen Geschäfts- und Spekulationsstücken und am unrechten Platze vergeuden müsse — und daß dem so sei, kann nicht wohl in Abrede gestellt werden. Sein ernstes Streben und seinen literarischen Geschmack hat Herr Heine schon wiederholt den Wienern bewiesen. Ihm danken wir die Aufführung des „Peer Gynt" und wohl auch die des „Herakles" und des „Hippolytos". Das Feld für diese Betätigung seines Könnens mußte er sich aber außerhalb des Burgtheaters suchen. Ist im heutigen Burgtheater wirklich kein Platz mehr für einen Künstler, dem Ibsen und unsere Klassiker lieber sind als Otto Ernst und Felix Philippi?

Die beiden Schulen.

Lustspiel von Alfred Capus. Deutsches Volkstheater 23. Dezember 1902.

Da sind der Staatsrat Le Hautois, ein Mann voller Grundsätze, höchst korrekt und anständig, ein Mann, der durch sein ganzes Wesen die denkbar größten Garantien bietet, daß er seine Frau nie betrügen wird — und Eduard Maubrun, jung, hübsch, amüsant, liebenswürdig, aber er kann es nicht über sich bringen, irgend einem hübschen jungen Frauenzimmer, das ihm Avancen macht, zu widerstehen, man müßte ihn ja sonst geradezu für dumm halten! Le Hautois und Eduard Maubrun, das sind „die beiden Schulen", nach denen das Lustspiel Alfred Capus' benannt ist, das gestern im Volkstheater zum ersten Male gegeben wurde. Man könnte übrigens auch sagen, Madame Joulin und Madame Henriette Maubrun seien „die beiden

Schulen", Madame Joulin, die genau weiß, daß ihr Mann sie betrügt, aber die das als selbstverständliche Notwendigkeit hinnimmt und der Untreue des Gatten nie nachforscht — und Madame Maubrun, ihre Tochter, die immer nachforscht, immer erfährt, immer belogen wird und sich, da sie endlich den Ungetreuen entlarvt hat — nicht etwa zur Schule Madame Joulin bekehrt, sondern sich scheiden läßt. Natürlich will sie es jetzt mit der Schule La Hautois versuchen. Und zwar gleich mit La Hautois selbst. Schon ist der Hochzeitstag festgesetzt, da erscheint die kleine Estelle, die Geliebte Eduards, beim gestrengen Staatsrat, blickt ihn mit ihren verführerischen Augen kokett an, sagt ihm, sie liebe ihn, setzt sich auf seinen Schoß und küßt ihn — und er küßt sie wieder. Wer einmal in einem Theater gewesen ist, wird es selbstverständlich finden, daß in diesem Augenblicke Henriette, gewesene Maubrun, angehende Le Hautois, eintritt, und daß Le Hautois erklärt, er habe nicht anders gekonnt. Mlle. Estelle hätte ihn ja sonst geradezu für dumm halten müssen! Da nun die brave, anständige Henriette ihren Eduard eigentlich noch immer liebt und Eduard seine ehemalige Gattin nun eigenlich erst recht liebt, zieht es Madame Maubrun vor, statt Mr. Le Hautois Mr. Mebrun zu heiraten, da es ja doch egal ist, ob man einen Mann der einen oder der andern Klasse heiratet und das Verdienst der Getreuen ja eigentlich nur in ihren Fehlern liegt, darin nämlich, daß es offenbar keinem Weibe dafür stehe, sie zu verführen. Das letzte steht zwar eigentlich nicht im Stück, aber es ist seine wahre Moral.

Denn das Stück hat in der Tat eine Moral. Wie Eduard Maubrun sagt, man könne seine Frau betrügen und doch ein ganz guter Ehemann sein — so kann auch ein Stück unmoralisch sein und doch eine „Moral" haben. „Die beiden Schulen" sind frivol vom Anfang bis zum Ende. Ja. Aber sie sind voll Geist, Witz und voll von jener Liebenswürdigkeit — wie sie eben die Klasse Maubrun besitzt. Und nirgend eine Derbheit, nirgend eine Roheit, nirgend eine Geschmacklosigkeit. Es gibt gar viele Lustspiele, die nichts von der Art jener Frivolitäten und eindeutiger Scherzworte enthalten, von denen es in dem Lustspiele Capus' wimmelt, und die doch viel unanständiger sind.

Das reizende Stück wurde brillant gespielt. Vor allen glänzten Frau Odilon und Herr Kramer, die das sich in beiden Schulen läuternde Ehepaar mit feiner Diskretion und doch höchst wirkungsvoll gaben; köstlich war Herr Tewele in der Rolle Mr. Joulins, des Mannes, den seine Frau nie erwischt — weil sie ihn nie erwischen will, und trefflich war Herr Brandt, der den Vertreter der andern Richtung, den Herrn Staatsrat Le Hautois, spielte. In der Rolle der verführerischen Estelle stellte sich ein Fräulein Dewal vor. Sie hatte für diese Partie ganz den richtigen Sprechton. Hoffentlich war es nicht ihr eigener.

Shakespeares „Kaufmann von Venedig".

Deutsches Volkstheater 5. Jänner 1903.

Es gibt nur einen Weg, dem Werke eines Dichters aus vergangenen Zeiten gerecht zu werden, und der ist, es aus seiner Zeit heraus zu beurteilen: aus dieser Zeit als solcher, wenn das Werk des Dichters in des Dichters Zeiten spielte, oder aus den Ansichten, die zur Zeit des Dichters über frühere Zeiten herrschten, wenn er es selbst in solche frühere Zeiten verlegt hat. Als Shakespeare seinen Hamlet schrieb, da war es dem Publikum ganz glaubhaft, daß die Geister Dahingeschiedener wieder in dieser Welt zu erscheinen vermögen, wenn besondere Bande und Umstände die Toten noch mit Lebenden verbinden. Und darum ist es ebenso verkehrt, wenn man Shakespeare gleichsam entschuldigen zu müssen meint, daß er Geister habe erscheinen lassen, da es doch keine gebe, und zu den seltsamsten Hilfsmittel seine Zuflucht nimmt, um aus dem Geiste von Hamlets Vater einen Nichtgeist, eine bloße Sinnentäuschung zu machen, wie wenn man etwa den „Hamlet" als „spiritistisches" Drama für die Offenbarungslehren der Okkultisten heranziehen möchte.

Nicht minder seltsam aber handeln die Leute, die eine Aufführung von Shakespeares „Kaufmann von Venedig" gern zum Anlasse nähmen, dem großen Briten die christlichsoziale Bruderhand hinzuhalten — oder die glauben, sie müßten Shakespeare von der Schmach reinwaschen, ein „antisemitisches" Stück

geschrieben zu haben, und die daher dem Dichter die seltsamen Ausgeburten ihrer Interpretationskunst unterschieben.

Man mag ja mit Grimm (Rechtsaltertümer S. 616) annehmen, daß der ältern Fassung des Shakespeare überkommenen Fabelstoffes, wie sie uns in den Gesta Romanorum erhalten ist, die Gegenüberstellung erwachter Billigkeit einerseits, der harten Bestimmungen der Zwölf Tafeln sowie des ältern germanischen Rechtes über Schuldknechtschaft andrerseits zu Grunde liege. Mit dem Eintritte des „Juden" aber in die Position des „Kaufmanns" der Gesta Romanorum, wie sie in der Novelle in Giovanni Fiorentinis Pecorone sich vollzieht, ist der Stoff zweifellos in ein ganz anderes Gesichtsfeld gerückt. Und in diesem, da nützt kein Leugnen und Deuteln, ist er auch bei Shakespeare geblieben.

„I hate him for he is a Christian" und „He hates our sacred nation" — „Ich hasse ihn, denn er ist ein Christ" und „Er haßt unser heiliges Volk". Darin liegt der Kern der Fabel zu Antonios, Fiorentinis und zu — Shakespeares Zeiten. Für Shakespeares Publikum war es eine ausgemachte Sache, daß alte Juden in engen Seitengäßchen schimmernde Reichtümer und reizvolle Töchter besitzen, und daß es nur recht und billig ist, dem Vater die Tochter und zugleich auch möglichst viel von den aufgestapelten Kostbarkeiten zu entführen. Für Shakespeares Publikum war es selbstverständlich, daß der Jude den Christen haßt und nach seinem Verderben lechzt. Und für Shakespeares Publikum war es auch selbstverständlich, daß Antonio, der feinsinnige, gebildete Antonio, den Juden Shylock auf dem Rialto in allen Variationen einen Hund nennt, ihm auf den Talar und in den Bart spuckt und doch, wenn er Geld braucht, mit der größten Unbefangenheit ihn anpumpt — und daß ihm all dies in keiner Weise in der Achtung seiner Zeitgenossen und in der der Zuschauer Shakespeares Abbruch tut. Und selbstverständlich war es diesem Publikum, daß der Jude die Gelegenheit benützt, die sich ihm nun ergibt, seinen Haß und seine Rache zu befriedigen.

Shakespeare hat ein übriges getan, daß er zu dem Motiv des Hasses noch das besondere Motiv der Rache gefügt hat

und daß er Shylock noch des näheren begründen läßt, warum er glaubt, sein Recht auszuüben, wenn er auf seinem Pfund Fleisch beharrt und mit diesem seines Schuldners Leben heischt. Hiemit hat sich Shakespeare für einen Augenblick über seine Zeitgenossen gestellt. Für diese aber blieb Shylock der Jude, der kuschen muß, wenn er getreten wird, der Blutsauger und Wucherer, der zum Schluß auch noch sein Geld verliert. Denn das ist und bleibt der Witz von der Geschichte, daß Shylock, nachdem er angespuckt worden ist, nachdem ihm die Tochter mit Gold und Edelsteinen entführt worden ist und nachdem er zu allgemeiner Ergötzung darüber gejammert hat, daß sie nun die Dukaten und Juwelen in der Fremde durchbringt, auch noch das Geld verliert, das er dem Antonio bar geliehen hat, und daß auch sein anderes Eigen ihm unter dem höhnischen Titel eines Rechtsspruches weggenommen wird. Das hat nichts mit den zwölf Tafeln und nichts mit der aequitas und nichts mit allen jenen Prinzipien zu tun, die wohlmeinende, aber übelberatene Interpreten in den „Kaufmann von Venedig" hineinlegen möchten, um ihn der Art ihres Empfindens näher zu bringen und ihn der johlenden Zustimmung jener zu entziehen, deren Rechtssinn und Menschlichkeit heute noch auf dem Standpunkte der Zeitgenossen Antonios steht. Aber dieser „Witz" hat den „Marchand of Venice" eigentlich erst zu der „Comical History" gemacht, als die er bezeichnet worden ist.

Herr Weisse spielte den Shylock ganz gemessen, nach der Seite jener Auffassung hin, die im „Kaufmann von Venedig" eine Tragödie des Judentums erblickt, eine Auffassung, gegen die sich freilich schon Gervinus gewendet hat und die dem Shylock Shakespeares zum allermindesten nur halb gerecht wird. Sehr klug und anmutig und in der Gerichtsszene eindringlich und überlegen, mit diskretem Anfluge leiser Komik in der erborgten Würde, gab Fräulein Sandrock die Herrin von Belmont, drollig und lieb war Frau Retty als Lancelot Gobbo, und sehr lustig waren Kutschera und Tewele in den Rollen der Prinzen von Marokko und Arragon. Den Graziano spielte Herr Kramer ganz im Stile Hartmanns, leider freilich mehr des Hartmann von heute als des Hartmann von einstmals. Anerkennung ver-

dienen auch die Damen Wallentin und Brenneis, die sich nicht ohne Erfolg mit den Rollen der Jüdin Jessica und der Vertrauten Porzias, Nerissa, redlich Mühe gaben, und auch Herr Eppens als Antonio entsprach den üblichen Anforderungen. Einige der Mitwirkenden aber paßten in den Rahmen der übrigen Darstellung so wenig — wie der Schreibtisch im Zimmer Shylocks in die Zeiten des „Kaufmanns von Venedig“.



Reprise von Otto Ludwigs „Erbförster“.

Burgtheater 10. Jänner 1903.

Im Burgtheater hatte man Freitag wieder einmal Gelegenheit, sich an Baumeisters herrlichem „Erbförster“, der unübertrefflichen Leistung dieser urechten, gewaltigen Künstlernatur, zu erfreuen. Von den Neubesetzungen ist besonders die der Marie mit Frau Medelsky hervorzuheben. Sie spielte ihre Rolle mit der erforderlichen Innerlichkeit und war rührend, ohne rührselig zu sein. Für die Försterin fehlen Frau Schmittlein die Töne des Gemüts, sie hat sie nun einmal nicht — so wenig wie Herr Korff, der den Robert Stein gab, jene der Tragik zu Gebote stehen. Je mehr Herr Korff schrie, ja schreien mußte, nicht etwa, weil Robert Stein zu schreien hätte, sondern weil Herr Devrient als Stein Sohn geschrien hat und daher Herr Römpler noch immer als Stein Vater schreit, desto weniger tragisch wurde Herr Korff. Störend war Herr Baumgartner als Buchhalter Möller. Zureichend in kleinen komischen Chargen, macht dieser Schauspieler in größeren, ernsten Aufgaben jenen Eindruck, den man mit dem Ausdruck „Provinz“ zu bezeichnen pflegt. Warum ist Herr Schreiner, der diese und andere derartige Rollen zwar ohne Blitze von Genialität, aber tadellos korrekt spielte, überhaupt pensioniert worden? Nach dem, was wir bisher von Herrn Frank, Herrn Paulsen und Herrn Gregori gesehen haben, ist er dach verwendbarer gewesen als alle drei zusammen. Und gewiß nicht weniger genial.

Monna Vanna.

Schauspiel von Maurice Maeterlinck, deutsch von Friedrich v. Oppeln-Bronikowski. Burgtheater 17. Jänner 1903.

Der Name Maurice Maeterlincks war bis vor kurzem den Meisten ein leerer Schall, ja vielleicht noch weniger als ein leerer Schall, da sie mit diesem Namen nicht bloß die Vorstellung von etwas verbanden, das sie nicht kannten oder nicht verstanden, sondern die Vorstellung von etwas, was sie nicht zu kennen brauchten, nicht zu verstehen vermochten — weil es abstrus und unverständlich sei. Nur eine kleine Schar hatte Maeterlinck als Dichter verehrt. Eine kleine Schar, vielleicht nicht einmal eine auserwählte Schar. Denn manche von den Dummen haben es schon herausgekriegt, daß Verstand und Verständnis selten auf Seite der großen Majoritäten zu finden sind, und gehen daher durch Dick und Dünn mit den Minderheiten. Und je mehr sich etwas ihrem Verständnis entzieht, um so geeigneter erscheint es ihnen dann natürlich, ihr Verständnis gerade an ihm zu erweisen. Einige wenige aber haben ganz die eigentümliche Schönheit gewürdigt, die in diesen „undramatischen" Dramen liegt, in diesen Dramen, die seltsame Empfindungen in uns erwecken und neben dem märchenartig gemahnenden realen Sinn noch auf einen zweiten symbolischen Sinn hinweisen, ohne daß sich aber dieser symbolische Sinn im Detail an den einzelnen Figuren und Vorgängen durchführen ließe, da er eben nur aus den Stimmungen sich ergibt, die das Ganze als solches in uns hervorruft.

Aus einem Dichter für diese Wenigen ist nun Maeterlinck, gleichsam über Nacht, ein Dichter für die Vielen, für die Menge geworden. Das scheint ja der Weg des Schönen in der fortbildenden Entwicklung zu sein, daß es zuerst nur einigen Wenigen gefällt und erst im Laufe der Zeit allgemeine Anerkennung findet. Freilich nicht so plötzlich und mit einem Schlage. Und denen, die heute für „Monna Vanna" schwärmen, dürfte „Der Tod des Tintagiles" noch immer nicht gefallen. Nicht das Publikum ist der „Monna Vanna" gegenüber ein anderes geworden, Maeterlinck ist in „Monna Vanna" ein anderer geworden. Es macht

den Eindruck, als hätte es ihm zu lange gedauert, bis das Volk zu ihm hinaufkommen werde in seine „selige Öde auf sonniger Höh“ — und als wäre daher er hinabgestiegen zum Theaterpublikum, ihm ein Stück zu bringen, nicht wie es Maeterlinck dem Dichter, sondern wie es jenen behagt, die Maeterlinck nicht als Dichter hatten gelten lassen wollen. Laudabiliter se subiecit, möchte man sagen, wenn man die selbstgefällige Anerkennung betrachtet, die nun die dem Dichter der „Monna Vanna“ zollen, denen er und seine Freunde früher nichts gewesen, denn eine Handvoll Narren.

„Ihr wollt Reales, Sichtbares, etwas, das sich auf eurer Bühne in eurer Art aufführen läßt, starke Bühneneffekte und dergleichen? Gut, ihr sollt sie haben.“

Und warum auch nicht? Haben nicht wirkliche Dichter solche Stücke geschrieben, Stücke, deren dichterischer Wert unbestritten ist? Dichtkunst und Bühnenerfolg sind doch ganz gut vereinbar miteinander! — Gewiß, gewiß! Aber Maeterlinck, dem Dichter, ist es geschehen, was schon so manchem beim Abstiege widerfuhr, er hat sich nach abwärts verirrt, er ist tiefer gekommen, als es für sein Ziel erforderlich gewesen wäre. Er wollte Bühnenwirkung bringen, statt nur innere Stimmungen in uns zu wecken — und er hat äußerliche Bühneneffekte geschaffen; er wollte Menschen vorführen statt romantischer Schemen — und er ist uns mit konstruierten Gliederpuppen gekommen; er wollte real sein — und er ist unwahr geworden; er wollte mit Pikanterie unterhalten — und er hat der Lüsternheit Vorschub geleistet. Er wollte eine Dichtung mit Bühnenerfolg bieten: aber er hat nur den Bühnenerfolg erzielt — die Dichtung ist er uns schuldig geblieben. So müssen wir sprechen, wenn wir „Monna Vanna“ an Maeterlinck messen. Wir könnten froh erstaunen über das Schöne, das ja auch „Monna Vanna“ enthält, wenn das Drama von Felix Philippi wäre oder von Otto Ernst. Wir müssen uns betrübt verwundern, wie mißlungen die Dichtung ist, die Maurice Maeterlinck geschaffen hat.

Auf den äußern Effekt zugeschnitten, der innern Vertiefung der Charaktere ermangelnd, mit überflüssiger Laszivität behaftet und in den Hauptmomenten vom Pathetischen zum Lächerlichen

abgleitend, so ist trotz der Schönheit der Sprache und manchen feinen Zügen „Monna Vanna“.

Ein Feldherr wird uns vorgeführt, Guido Colonna, der Kommandant der eingeschlossenen Besatzung von Pisa, und seine Gattin Giovanna, Monna (Madonna) Vanna, ein Name, den Maeterlinck vielleicht gewählt hat anknüpfend an die Herzensgebieterinnen Monna Vanna und Monna Bice des großen italischen Dichters. Die Stadt steht vor der Übergabe an das belagernde Heer florentinischer Söldner, denn das letzte Stück Blei ist mit dem letzten Lot Pulver verschossen und grinsend erhebt die Hungersnot ihr Haupt. Da bringt Colonnas Vater, der alte Marco, Botschaft von dem feindlichen Feldhauptmann Prinzivalli. Prinzivalli ist bereit, einen eben eingelangten Zug von dreihundert Wagen mit Proviant und Munition, „genug, um Florenz zu besiegen und Pisa wieder aufblühen zu machen“, nach Pisa hereinzusenden, wenn Guido „seine Gattin Giovanna zum Tausch an Prinzivalli sendet und sie ihm ‚nur‘ für eine einzige Nacht — preisgibt“. „Beim Schimmern der ersten Morgenröte“ will der edle Prinzivalli Giovanna zurücksenden, aber er verlangt „als Zeichen des Sieges und der völligen Hingabe, daß sie allein kommt und nackt unter ihrem Mantel“ („nur in ihren Mantel gehüllt“, sagt diskret der Übersetzer).

Die Forderung Prinzivallis, ihm die schöne Giovanna zur Befriedigung seiner Gelüste zu überschicken, schließt ein starkes dramatisches Moment in sich; seine Bereitwilligkeit, sie aux premières lueurs de l’aurore wieder zurückzusenden, streift etwas an das Gebiet des Komischen, die Forderung aber, qu’elle vienne . . . nue sous son manteau, hat gar nichts mit victoire et abandon zu tun, sondern nur mit cochonnerie. Prinzivalli, so erfahren wir, liebt Giovanni seit ihrer Kindheit an, wahrhaft und innig — und da weiß er sich nichts andres, als zu fordern, daß der Gegenstand seiner Anbetung schon völlig entkleidet zu ihm komme? Das ist nicht signe d’abandon, das ist signe d’une abandonnée. Wenn von einem Funktionär einer höhern Theaterbehörde erzählt wird, er habe einmal den Wunsch ausgesprochen, daß Bittstellerinnen nicht mit überflüssigen Dessous behaftet in seinen Apartements erscheinen mögen, so hat dieser Prinzi-

valli wenigstens eine gewisse Logik für sich gehabt. Der wirkliche Prinzivalli aber stellt seine Forderung gar nicht für sich, er stellt sie nur im Interesse des Theaterpublikums, damit dessen Phantasie mit der Vorstellung beschäftigt werde, die Dame da oben auf der Bühne habe nichts an als ihren Mantel, und damit lüsterne Spannung erweckt werde, so oft sie sich anschickt, den Mantel zu lüften oder abzuwerfen. Sehr geschickt gemacht, werden wir sagen, wenn wir ein Produkt jener Art von Literatur vor uns haben, die nichts will, als mit möglichster Grazie möglichste Unanständigkeit verbinden. Aber mit Betrübnis werden wir anders urteilen, wenn das Werk eines Dichters die dichterische Wahrheit im Dienste derartiger Bühnenwirkungen zurückstellt.

Was folgt, wäre nun eigentlich ein Lustspiel, wenn es ein solches sein wollte und nicht mit pathetischem Ernste durchtränkt wäre. Sehr seriös gehabt sich Guido Colonna, der Gatte, der von diesem Opfer, das er der Gesamtheit bringen soll, nichts wissen will und sich mit Händen und Füßen gegen die ihm aufgedrungene Heldenrolle sträubt. Eine prächtige Lustspielfigur wäre Marco Colonna — Marco Colonna, der Vater — Marco Colonna, der amüsante Schwätzer, der nicht aus Schwatzlust langweiliges Zeug schwätzt, wie so manche Mißgeburten der Muse des Lustspiels, sondern der anziehend plaudert, um den Zeitpunkt hinauszuschieben, in dem er seine Botschaft zu vermelden hat — Marco Colonna, der, wenn Monna Vanna nicht ausgeliefert wird, ins feindliche Lager zurückkehren und dort erfahren muß, was Florenz über ihn verfügen wird — Marco Colonna, der wärmste Fürsprecher Prinzivallis, der so vernünftig die Sache der Vernunft gegen die der Empfindung vertritt und der überzeugend dem Gatten ausführt, daß es sich um ein unvermeidliches Übel handle, das höchstens um einige traurige Stunden hinausgeschoben werden könnte, da ja mit der Einnahme der Stadt auch Vanna der Gewalt des Siegers überliefert würde — Marco Colonna, der so vorsichtig war, seine Botschaft erst der Signoria zu übermitteln, bevor er sie dem Gatten überbrachte, und der nicht genug Worte der Anerkennung für den Edelmut und die Festigkeit (!) dieser Signoria findet, die Vanna sagen ließ, daß sie das Los der Stadt in ihre — Hände lege!

Und Monna Vanna erst — ist sie nicht köstlich, sie, die rasch Entschlossene, die nur des Schicksals der Stadt Gedenkende, die auch den Gedanken von sich weist, den Räuber ihrer Ehre zu töten, „weil ja dann doch die Stadt gestürmt würde!?“ Eine alte Anekdote erzählt von einer jungen Dame, die auf der Überfahrt nach Amerika am ersten Tage in ihr Tagebuch eintrug, der Kapitän habe ihr seine Liebe erklärt, am zweiten, er habe ihr gedroht, das Schiff mit Passagieren und Bemannung, dreihundert an der Zahl, in die Luft zu sprengen, wenn sie ihn nicht erhöre — und die am dritten Tage stolz verzeichnete, sie habe dreihundert Menschen das Leben gerettet. Nicht minder komisch als diese Dame muß Monna Vanna auf jeden wirken, der sich seinen natürlichen Sinn für den Humor des Lebens bewahrt hat und der nicht etwa selbst durch einen derartigen „Heroismus“ gerettet werden soll.

Und wie rasch die Gute bereit ist, ihr Opfer zu bringen! Prinzivalli braucht nur zu fragen, ob sie wirklich nichts anhabe unter dem Mantel, und schon macht sie die Bewegung, den Mantel abzuwerfen. Aber Prinzivalli macht eine abwehrende Bewegung! O Monna Vanna! Wie töricht waren sie alle, jene heiligen und nicht heiligen Jungfrauen, von denen uns die Geschichte oder die Legende berichtet, daß sie ihre Ehre bis zum letzten Atemzuge verteidigten, die sich nicht sagten, gewähre ich nicht freiwillig, so erdulde ich Gewalt, also in Gottes Namen denn fanget an, sondern die sich auch in der furchtbarsten Not die Empfindung bewahrt hatten für den Unterschied zwischen Unrecht tun und Unrecht erdulden! Aber was ist deren Torheit gegen die Prinzivallis, jenes Prinzivalli, vor dem die Sehnsucht seiner Jugendträume steht, eben bereit, die letzte Hülle abzuwerfen — und der ihr mit unerbetenem Edelmute abwinkt! Warum? Aus Tugend? Aus Liebe? Ach nein, Tugend und entsagungskräftige Liebe stellen keine solchen Begehren überflüssiger Perversität, wie Prinzivalli es gestellt hatte. Prinzivalli hat nur einen Grund für seine Entsagung: weil sonst das Stück nicht aufführbar wäre, wenn Monna Vanna den Mantel abwürfe, oder weil doch sonst die Szene gestrichen werden müßte und das Publikum sogar um die bloße Geste käme. Das ist aber nicht Dichtkunst, das ist Mache.

Und Mache ist es, wenn Giovanna auf ihrem Wege durch das Lager von einer herumschlendernden Flintenkugel gestreift wurde, nur damit sie dem armen Prinzivalli wenigstens ein Stück ihres Busens zeigen könne, und Mache nicht minder, wenn auf Prinzivalli ein Dolchstoß geführt wurde, nur damit er zwei Akte lang mit eingebundenem Schädel herumrennen könne, damit Monna Vanna im zweiten Akt den Gespielen der Jugend nicht gleich wieder zu erkennen brauche und damit sie im letzten Akt, nachdem sie zuerst vergeblich ihre Unschuld beteuert und dann ihre Taktik geändert hat, die Wunden von Dolch und Kugel für Wahrzeichen ihrer Liebesbisse ausgeben könne.

Und Mache ist die ganze Entsagungsphraseologie Prinzivallis, der seiner Vanna, die schon zu allem bereit war, da sie ihn noch nicht liebte, und die ihn nun auch noch zu lieben begonnen hat, nicht einmal einen vernünftigen Grund anzugeben vermag, warum er ihr die nicht begehrte Schonung angedeihen läßt. „Ich hätte es getan, wenn nicht gerade du es gewesen wärest", und „in dem Augenblicke, da ich dich erblickte, sah ich zugleich, daß es unmöglich sei"; das sind Motive, die wir Prinzivalli, der ja gerade diese bestimmte Person hatte besitzen wollen und sie so tief erniedrigte, daß ihm ihr Erscheinen in einem anständigen Anzuge nicht genügt hatte, nie und nimmer glauben können. Sein Edelmut bleibt uns ein Rätsel, gleich groß und ungeheuerlich wie die Albernheit des Gatten Guido Colonna, der, nachdem er zuerst den Opfermut der Gattin angeklagt, dann der Wahrheit ihrer Versicherung, Prinzivalli habe sie geschont, hartnäckigen Unglauben entgegengesetzt hat, schließlich in Herzenseinfalt das Märchen hinnimmt, Vanna habe durch ihr Schweigen den Gatten schonen und sich zugleich Gelegenheit schaffen wollen, den angeblichen Räuber ihrer Ehre im Dunkeln langsam hinzumartern, und der nun jubelnd seiner Gattin den Schlüssel zum Kerker Prinzivallis und Prinzivalli selbst zur ausschließlichen Disposition überantwortet! Und so endet mit der Dupierung des Gatten und der in Aussicht gestellten Flucht der Liebenden als verkapptes Lustspiel, was schon lustspielmäßig begonnen hat und vielleicht ein treffliches Lustspiel wäre, wenn der Dichter es als solches — gedacht und geschrieben hätte. So

aber ist der Erfolg, den Monna Vanna bisher gefunden hat und der dem Drama auch bei der gestrigen Aufführung im Burgtheater treu geblieben ist, vielleicht noch im höhern Grade ein Beweis für die Urteilslosigkeit der großen Menge, als die geringe Würdigung es war, die Maeterlincks frühere Dichtungen erfahren hatten.

Mit großem Ernst und mit der erforderlichen Theatralik spielten Kainz und Reimers ihre zwei seltsamen Helden Colonna und Prinzivalli. Ihre ganze Kunst lieh Frau Hohenfels der Monna Vanna, mit der sie im zweiten Akt, das Bedenkliche durch ihre ganze Art mildernd, dem Unwahrscheinlichen aber den Schimmer der Möglichkeit borgend, einen großen schauspielerischen Erfolg gewann, während sie zum Schlusse doch ihre Hilfe beim Virtuosenhaften suchen mußte. Nicht am Platze war Herr Löwe als Marco Colonna; er gab ihn zu ernst und schwer. Gut im Spiele war Herr Gregori als der florentinische Kommissar Trivulzio; unerfindlich aber bleibt, warum er diesen seinen Intriganten im Tone eines mit Hasenbälgen handelnden Hausierers sprach. Die Ausstattung war glänzend, recht störend aber war zum Schlusse das Spiel, zu dem die Komparserie verurteilt worden war. Nirgends ist im Stücke vorgeschrieben, daß die Leute, die soeben Monna Vanna bejubelt haben, weil sie glaubten, sie habe sich dem Prinzivalli hingegeben, nun in Rufe wilder Entrüstung ausbrechen, da Monna Vanna es selber sagt: „Er hat mich besessen.“ Ganz unverständlich aber ist, warum die Armen immer von neuem erstaunen müssen, so oft Monna Vanna ihnen wiederholt, was sie nun einmal schon wissen. Oder doch zu wissen glauben. Und das ist ja eigentlich dasselbe. Und so mag auch das Drama „Monna Vanna“ seinen Bewunderern gefallen, als ob es wirklich ein gutes Stück wäre.

Mädchenliebe. Der Leibbursch.

Mädchenliebe, Komödie von Julius v. Gans-Ludassy. Der Leibbursch, Komödie von Lothar Schmidt. Deutsches Volkstheater 24. Jänner 1903.

Dieser Novitätenabend des Volkstheaters folgt dem vorigen so knapp auf der Ferse, daß man fast meinen möchte, man

habe in der Direktionskanzlei vorausgesehen, daß dem „Heiligen Rat" Ganghofers nur wenige Aufführungen werden beschieden sein. Und doch ist dies wohl ausgeschlossen, obgleich das Endergebnis diese Voraussicht scheinbar gerechtfertigt hätte. Es ist ausgeschlossen, denn es war nicht vorauszusehen. Das Stück hat nach den Berichten der Blätter tatsächlich einen großen Erfolg bei der Premiere erzielt, und bei der Vorstellung, die ich sah, der dritten, war es ebenso. Daß aber am Ende des Stückes durch ein Versehen statt des großen Vorhanges der Zwischenvorhang fallen und so das Publikum zur Meinung gelangen werde, es komme noch eine Schlußszene, aus welchem Irrtum sich dann die bekannten Vorgänge nach Schluß der Premiere entwickelten, das war doch so wenig vorauszusehen — wie, daß Ganghofer sein Stück zurückziehen werde. Es ist zu bedauern, daß der „Heilige Rat" so rasch aus dem Repertoire verschwunden ist. Es ist das beste Stück, das Ganghofer geschrieben hat, und gehört zu den besten der letzten Spielzeit des Volkstheaters. Es ist in seinem Verlauf zwar nicht völlig frei von Theatralik, aber originell, voll Kühnheit, Kraft, Satire und Humor. Der tragische Schluß mag vielleicht falsch sein oder wenigstens nicht hinreichend vorbereitet und begründet — aber hätte nicht die andere „Novität" schon an die Türe gepocht, hätte das Publikum Zeit gehabt, sich mit dem tragischen Schlusse zu befreunden, oder der Dichter Zeit zu einem andern Schlusse sich zu bekehren, so wäre der „Heilige Rat" wohl sicher noch ein „Zugstück" geworden.

Die Komödie Schmidts „Der Leibbursch" ist uns wohl kaum ein Ersatz für diese Möglichkeit. Das Stück ist mit all seinem burschikosen Gehaben doch das richtige Philisterlustspiel. In der Mitte der Handlung steht ein „sympathisches" Paar, das alle äußern Allüren der Nichtphilisterhaftigkeit hat und sich schließlich kriegt. Das sind der „Leibbursch" und die „kleine Frau". Der „Leibbursch" ist der quondam Leibbursch eines Gymnasialprofessors, eines langweiligen, pedanten und boshaften Narren, der für die Frauenrechte kämpft und die eigene Frau quält. Die „kleine Frau" ist die Gattin dieses Ehetyrannen, und da sie den Leibburschen liebt und er sich schließlich trotz

seines brummigen Wesens herbeiläßt, ihr zu sagen, daß er sie auch liebt, so werfen sie den Ehegatten, dem sie glücklicherweise einen Ehebruch nachweisen können, hinaus und heiraten sich. Das Stück ist seinerzeit unter dem Titel „Der Leibalte“ im Berliner Sezessionstheater gegeben worden und als Buch erschienen. Der Titel ist seitdem entschieden besser geworden. Hier fanden die zwei ersten Akte sehr freundliche Aufnahme. Der letzte Akt fiel ab und stieß bei einem Teile des Publikums auch auf Widerspruch. Gespielt wurde sehr gut. In den Hauptrollen glänzten Herr Brandt als der „unangenehme“ Professor alias „Oberlehrer“, Frau Retty als „kleine Frau“, Herr Kutschera als Leibbursche.

Vorher wurde eine ziemlich harmlose „Komödie“ von Gans-Ludassy gegeben, „Mädchenliebe“, in der Lafontaine und der Herzog von Larochefoucauld auftreten, und die von Herrn Kramer als Larochefoucauld und Frau Retty als Komtesse Lafayette sehr anmutig gespielt wurde und auch freundlichen Beifall fand.

Die Lokalbahn.

Komödie in drei Akten von Ludwig Thoma. Burgtheater 28. Jänner 1903.

Im Burgtheater ist gestern Thomas Komödie „Die Lokalbahn“ gegeben worden. Die biedern Dornsteiner sind mit der Trassierung der Lokalbahn Pertenstein-Krähwinkel—Dornstein-Krähwinkel nicht zufrieden, und da die Regierung kategorisch erklärt hat aut-aut, entweder so, wie sie will, oder gar nicht, schicken sie ihren Bürgermeister zum Minister, daß er ihm Vorstellungen mache. Auf der Eisenbahn, ja im Vorzimmer noch, da hat sich der Bürgermeister ausgemalt, was er dem Minister alles sagen werde, und er kann grob sein, der Bürgermeister, „rück—sichts—los“ grob — sagt er. Aber er selbst gibt zu, daß er nur grob sein könne, wenn jemand gegen ihn grob sei. Und der Minister — ein wirklicher Minister! — gab ihm die Hand und sagte „mein lieber Bürgermeister“ zu ihm, und da knickte er natürlich zusammen wie ein Taschenfeitel

und auf eins, zwei, drei war er wieder draußen, ohne daß er auch nur das sich zu unterwürfigem Grinsen verziehende Maul aufgebracht hätte.

Aber zu Hause, als er die seiner Botschaft Harrenden traf, das höhnische Gesicht seines Bruders vor sich sah, der von vornherein seinen Mut und den Erfolg der Mission bezweifelt hatte, da erzählte er mit wachsender Wucht, was alles er dem Minister gesagt hätte; er verschweigt nur, daß es auf der Eisenbahn war, im Gedanken. Als ein Held wird er noch am selbigen Abend mit einem Fackelzug gefeiert, die Liedertafel bringt dem „mutigen Vorkämpfer" ein Ständchen, und da er gerührt dankt, klingt der Sängerspruch „Schneidige Wehr, blanke Ehr" durch die Nacht dahin.

Der Begeisterung des Abends aber folgt der Katzenjammer des Morgens. Mit sehr beklommenen Gefühlen schon liest der Gefeierte den Artikel des Dornsteiner Wochenblattes, der ihn als den „deutschen Mann" feiert, der „den hochmütigen Stolz des Ministers mit donnernden Worten beugte". Da nun auch der Herr Amtsrichter seine Verlobung mit der Tochter des Mannes, der sich politisch kompromittiert hat, rückgängig macht, und da den Dornsteinern selbst die Grausbirnen aufsteigen, was für Schaden die unziemliche Sprache, die ihr Bürgermeister geführt, und die Ungnade der Regierung ihnen bringen kann, entschließt sich der deutsche Mann, nochmals zum Minister zu fahren, um sich — wegen seines Freimutes, wie er den Dornsteinern sagt, wegen des taktlosen Artikels eines verlogenen Interviewers, wie er dem Minister sagen wird — zu entschuldigen. Und wieder feiern die Dornsteiner und ihre Liedertafel mit „Hoch" und „Schneidige Wehr, blanke Ehr" den Mann, der „dem Wohle der Stadt alles geopfert und der sich selber bezwungen hat".

Der Schwank ist an sich ganz amüsant und doch erscheint er matt vom Standpunkte der Satire auf modernen Mannesmut vor Fürstenthronen und Ministersesseln, auf die Maulfixigkeit und den Rückgratsschwund des Spießertums in — Dornstein und anderswo. Da ist er nur Spülwasser der Küche im Vergleich mit dem Moraste des Lebens. Und es fehlen ihm die äußern

Wahrzeichen des innern Ingrimms, des Ekels vor dieser ganzen Sippschaft, einschließlich des sinnigen Mägdleins, das den in seiner Feigheit von ihr abgefallenen Amtsrichter mit offenen Armen wieder aufnimmt, da er nun geruht, sich ihr wieder zuzuwenden!

Doch das Publikum unterhielt sich auch so vortrefflich. In der Rolle des Bürgermeisters gefiel Herr Thimig, sehr erheiternd war Herr Treßler als der famose Amtsrichter. Auch sonst bot die Vorstellung, obwohl sie etwas zu laut war und sich gelegentlich zu breitspurig dahinzog, manches Gute. Unter den Bürgern waren am „echtesten“ Herr Baumgartner und Herr Schmidt. Dieser erwies sich als dialektkundiger Chargenspieler. Das Publikum bereitete dem Autor, in dem man auch in Wien den schneidigen Mitarbeiter des herrlichen „Simplizissimus“ verehrt, eine lebhafte Ovation.

Reprise von Pohls „Schulreiterin“.

Burgtheater 4. Februar 1903.

Zu Thoma's „Lokalbahn“, für die sich das Publikum des Burgtheaters, nach der geringen Frequenz zu schließen, nur wenig zu interessieren scheint, wurde gestern ein alter Einakter von Emil Pohl gegeben: „Die Schulreiterin“, der vor ungefähr fünfzehn Jahren anläßlich einer „Polizeimatinee“ in Wien zum erstenmal aufgeführt worden war. Der „Lokalbahn“ gegenüber macht übrigens „Die Schulreiterin“ noch einen relativ modernen Eindruck, sie gemahnt an die Art von Benedix, während jene trotz ihrer eisenbahntechnischen Trassierungsfragen uns immer wieder den seligen Kotzebue in Erinnerung bringt. Die Reprise gab Fräulein Witt Gelegenheit, die Pseudoschulreiterin zu spielen, eine Gelegenheit, die sie denn auch dazu benützte, als „Salondame“ zu „glänzen“, ja mehr noch, zu gefallen und zu unterhalten. Besondern Erfolg erzielte sie mit einem von ihr reizend vorgetragenen kleinen Gedichte.



Der blinde Passagier.

Schwank von Oskar Blumenthal und Gustav Kadelburg.
Deutsches Volkstheater 7. Februar 1903.

So hätten wir denn auch den zweiten Blumenthal-Kadelburg dieser Saison glücklich hinter uns. Der Schwank heißt „Der blinde Passagier" und spielt auf einem Touristendampfer, der die Nordlandreise macht. Wie viele Leute sind nicht schon oben gewesen am Nordkap und wie viele möchten nicht gerne hinauf? Nun also, hereinspaziert, meine Herrschaften! Und was für szenische Scherze das gibt! Die bei der Abfahrt im Hintergrund entschwindende Stadt — und dann das auf hoher See auf- und niederschwankende Podium mit den hin- und herschwankenden Menschen — das allein ist ja schon ein Aktschluß! Und die Leute, die man auf so einem Schiff zusammenpferchen kann, daß immer jeder herein- und hinausrennen mag, wie es die Dichter gerade brauchen! Da ist ein Ehepaar, das gar kein Ehepaar ist, sondern sich nur für ein solches ausgibt, aber zum Schlusse wirklich ein solches wird; und da ist ein solches Ehepaar, das ein Ehepaar ist, sich aber für kein solches ausgibt, weil sie auf Scheidung geklagt hat und er sich heimlich unter falschem Namen eingeschifft hat, um sich die zürnende Gattin wieder zu gewinnen, was ihm natürlich dank der unfreiwilligen Hilfe des mitreisenden Nebenbuhlers auch gelingt; und dann ist noch ein zweites Ehepaar da, das ein Ehepaar ist, sich aber für kein solches ausgibt, weil die Frau des Zahlmeisters, das Verbot der Dampfschiffahrtgesellschaft umgehend, inkognito mitfährt, was dem weiberfeindlichen Kapitän Gelegenheit gibt, von der Frau seines Zahlmeisters sich zur Liebe bekehren zu lassen und ihr einen Heiratsantrag zu machen, dem Zahlmeister aber Gelegenheit gibt, zuerst eifersüchtig zu werden und zum Schlusse seinen Kapitän abzutrumpfen. Und dann ist noch ein Paar da, das kein Ehepaar ist und sich auch für kein solches ausgibt, sondern nur durch drei Akte hindurch zu einem solchen heranreift. Und dann sind noch eine Menge Passagiere da, zum Beispiel ein Gigerlpassagier und ein ängstlicher Passagier und ein zudringlicher Passagier und Passagiere,

die ihre Töchter reich verheiraten möchten. Und einer der Passagiere ist ein armer Teufel, wird aber für reich gehalten, weil er den Treffer einer Reiselotterie mit Primaverpflegung gemacht hat. Wer würde nun zu zweifeln wagen, daß gerade diesen „schwarzen Passagier“ der zudringliche Passagier für seine Tochter ergattert hat? Und wer würde zweifeln, daß „der blinde Passagier“, der im Titel des Schwankes figuriert und der alle diese Paare zusammen- oder wieder zusammenführt, „Gott Amor“ in höchst eigener Person ist? So fehlt denn nicht einmal die Poesie, die Blumenthal-Kadelburgsche Poesie wenigstens, sie schwebt schon im Titel über dem Ganzen.

Das Publikum amüsierte sich sehr gut. Gespielt wurde flott, sehr komisch war Herr Tewele in der Rolle des zudringlichen Passagiers. Alles war gut, mit Ausnahme des Hamburger Dialekts, um den sich einige Darsteller und eine Darstellerin ebenso überflüssiger- als vergeblicherweise bemühten — und des Stückes selbst.

Ibsens „Gespenster“ im Burgtheater.

8. Februar 1903.

Im Jahre 1889 schon oder zu Anfang 1890 war die Generalintendanz der Wiener Hoftheater um die Bewilligung zur Aufführung der „Gespenster“ in einer Matinee des Burgtheaters für irgend einen Wohltätigkeitszweck angegangen worden. Wärme oder Liebe hatte wohl dem Antrage selbst nicht innegewohnt; wie Baron Berger, der den Bericht gearbeitet hatte, damals über Ibsen und speziell über die „Gespenster“ dachte, wissen wir ja aus einem Vortrage, den er nicht gar lange danach, im November 1890, im Wiener Goetheverein gehalten hat. Er erklärte damals, er gehe mit Ibsen nur bis zu den „Stützen der Gesellschaft“, verglich den Dichter mit einem einäugigen Cyklopen und nannte die Gespenster sein „neuestes mit Kot und verdorbenem Menschenblut geschriebenes Evangelium“; und so scharf hatte er den „Gespenstern“ „heimgeleuchtet“, wie sich der Kritiker eines Wiener Blattes ausdrückte, daß ein anderer

Kritiker (Bettelheim) in seinem Bericht in der Münchener „Allgemeinen Zeitung" (19. November 1890) diesen Vortrag einen Vortrag „über oder vielmehr gegen Ibsens Gespenster" nennen und als „eine literarische Tat" preisen konnte.

Wenn seitdem Ibsen das Licht seiner hellen Augen auch im Burgtheater erstrahlen lassen durfte, so liegt der Grund wohl nicht darin, daß der nordische Dichter sich sonderlich bemüht hätte, dem Rate zu folgen, den ihm damals der Vortragende gegeben, einmal ein Stück zu schreiben, „welches das Burgtheaterpublikum ein gutes Stück nennen würde", sondern in andern Ereignissen und Wandlungen. Und nun begegnen wir den „Gespenstern" endlich doch auch im Burgtheater. Freilich zunächst nur in einer Matinee. Über die Aufhebung der klassischen Nachmittagsvorstellungen und die seltsamen Gründe, mit denen diese Maßregel erklärt wurde, wird wohl noch einmal im besondern zu sprechen sein. Wenn dafür gelegentlich Stücke des lebenden Klassikers Ibsen oder andere Dichterwerke, denen die Bühne abends durch die Zensur verschlossen wurde, an Nachmittagen für den Pensionsverein gegeben werden, so kann das wohl nicht unter dem Gesichtspunkt eines Ersatzes betrachtet werden, aber wir wollen uns der Tatsache freuen und die Institution des Pensionsfonds dann in doppeltem Sinn als Wohlfahrtseinrichtung preisen.

Der Naive freilich wird nicht recht begreifen, warum mittags erlaubt sein soll, was abends verboten ist, oder abends verboten bleiben soll, was mittags erlaubt ist. Er wird sich fragen, ob die Leute, die abends das Theater besuchen, leichter verdorben werden könnten als jene, die nachmittags hineingehen, oder ob bei diesen weniger daranliege, wenn sie Schaden an ihrer Seele nehmen, als bei jenen, oder ob man gar den Satz, wohltätige Zwecke heiligen auch gemeingefährliche Mittel, durch offizielle Anerkennung sanktionieren wolle. Und doch ist die Sache bei weitem nicht so töricht, als der Naive meinen mag. Den Leuten, die man in erster Linie vor Augen hatte, als man zu den Zeiten des Bergerschen Vortrages vom „Burgtheaterpublikum" sprach, und die in gewissen Kreisen noch immer als das eigentliche, berufene Burgtheaterpublikum gelten, diesen Leuten er-

scheinen die „Gespenster“ immer noch als kein gutes Stück. Sie sind ihnen verhaßt, noch immer verhaßt, unausstehlich, noch immer unausstehlich, wie ihnen Ibsen selber verhaßt war und verhaßt ist, wie ihnen alles verhaßt ist, was ihnen den Spiegel der Wahrheit vor Augen hält, sie aufrüttelt aus Stumpfsinn, Heuchelei und Selbsttäuschung.

Wie oft habe ich es nicht von der obersten Theaterdirektion hören müssen, dieses Echo aus gewissen Gegenden der Logen und des Parketts, „schon wieder dieser verdammte Ibsen“, oder, wenn es sich um eine Festvorstellung vor fremden Gästen handelte: „Aber ja nichts von Ibsen!“ Nicht Fürsorge um das innere und äußere Heil der Bürger ist es, aus der die Hoftheaterzensur handelt, wenn sie dem größten lebenden Dramatiker mit hartnäckigem, zähem Widerstreben begegnet, sondern die schuldhafte Rücksicht auf jene Besucher, die ein Hoftheater als die natürliche Domäne ihrer Meinungen und Wünsche betrachten und die im höchsten Grade indigniert sind, wenn sie einmal belieben, in das Theater zu gehen und nun dort ein Stück vorgesetzt erhalten, in dem ihnen unliebsame Dinge gesagt werden. Darum „gehören“ die „Gespenster“ in die Matinee, weil jene empfindsamen Gesellschaftshabitués den Matineen, sofern sie nicht etwa besondere Pikanterien verheißen, ohnehin fernbleiben, weil ferner die Matinee nicht in die vermeintliche Rechtssphäre jener „Auserwählten und Berufenen“ fällt — und weil schließlich die Leute, die eine solche Matinee besuchen, sich ärgern mögen, wie es ihnen beliebt.

Und sie ärgern sich gar nicht! Sie sind erschüttert, ergriffen, begeistert! Sogar am Abend würden die Gespenster einem wesentlichen Teile des Publikums im Burgtheater heute gewiß ebenso gut gefallen, wie sie dem Publikum der Matinee gefallen haben. Ja, die Anwesenheit der andern, der Vertreter all jener Lebenslügen, Gesellschaftslügen, Weltlügen, gegen die der arme einäugige Mann da oben auf der Bühne so unnachgiebig kämpft, sie würde gewiß die Freude der Genießenden nur noch wesentlich erhöhen, wie es ja auch bei den Aufführungen des „Volksfeindes“, der „Wildente“ der Fall war, wo man es zur Rechten und zur Linken gleichsam nur so niederklatschen hörte. Das ist es aber

eben, und darum wird man vielleicht nicht einmal durch den großen künstlerischen Erfolg, den diese Nachmittagsvorstellung errang, sich dazu drängen lassen, die Aufführung der „Gespenster“ im Abendrepertoire zu gestatten. Und doch wird die Zeit kommen, wo man den ganzen Ibsen auch abends im Burgtheater spielen und von der Behandlung Ibsens durch die Hoftheaterzensur mit derselben Hochachtung reden wird, wie von dem seinerzeitigen Verhalten der Zensur gegen unsere andern Klassiker.

Die Aufnahme der „Gespenster“ beim Publikum war, wie schon angedeutet, geradezu enthusiastisch; die Vorstellung, die dem „Burgtheater-Nachmittagspublikum“ vorgeführt wurde, war aber auch vorzüglich und brachte klar und eindringlich den Geist, der die gewaltige Dichtung erfüllt, zum Ausdruck. Von wundervoller Einfachheit waren Kainz als Oswald und die Bleibtreu als Helene Alving. Ohne jede Schädeldeformierung, ohne alle pathologische Faxen, wie sie Oswalddarsteller so gerne aus Spitälern und psychopathischen Büchern zusammenlesen, ganz aus dem Innern heraus und eben darum mit tiefster Wirkung spielte Kainz den jungen Alving, den „Erben“ des Kammerherrn.

Eine ebenbürtige Partnerin hatte er in Frau Bleibtreu. Mit Sicherheit und überzeugender Kraft stellte sie den innern Kampf dar, den diese Frau in ihrer Brust fortwährend gegen die Vorurteile und falschen Sentenzen der Gesellschaft kämpft, zu klug, um nicht ihre Haltlosigkeit und Gefährlichkeit zu erkennen, zu schwach, um sich rechtzeitig über sie hinauszusetzen. So gelang es der Bleibtreu, plastisch herauszuarbeiten, was eigentlich der Kern der ganzen „Gespenster“ ist, die Nutzanwendung zu Gunsten der „Nora“. Daß Nora den Gatten verläßt, hätte man hingenommen, daß sie auch die Kinder verläßt, hätte man ihr verziehen, wenn sie mit einem Liebhaber durchgegangen wäre, daß sie aber wegen einer so dummen Schrulle, wie die, daß sie die Achtung für ihren Mann verloren habe, wegging, das können ihr die Spießer beiderlei Geschlechts noch immer nicht vergeben, obwohl Ibsen ihre Einwände eben in den „Gespenstern“ so glänzend widerlegt hat. Nicht um der geborenen Kinder willen muß die Frau dableiben, sagt Ibsen, um der noch ungeborenen muß sie den Mann verlassen, damit

sie nicht geboren werden, damit nicht im Wege der Vererbung das, was der Frau den Gatten als ihrer unwert hat erscheinen lassen, auf ihre Kinder sich übertrage. In den „Gespenstern" ist es eine Krankheit des Gehirns, die, aus einem Fehler des Charakters des Vaters entstanden, auf den Sohn überwälzt wird — aber ob eine Folgeerscheinung einer Charakterschwäche oder irgend eine Charakterschwäche selbst die zu erzeugenden Kinder bedroht, wo wäre da der Unterschied? Das Gefühl des innern Schuldbewußtseins, diese Bedeutung der Helene Alving als einer Nora, die büßen muß, weil sie nicht gehandelt hat wie Nora, habe ich nie so klar und scharf zum Ausdrucke bringen sehen, wie in der Darstellung der Bleibtreu.

Sehr interessant war auch Fräulein Witt in der Rolle der Regine Engstrand, dieser leiblichen Mutter von Gerhart Hauptmanns Hanne Schäl. Sie hob die Rolle mit Recht auf ein gesellschaftlich etwas höheres Niveau, als Else Lehmann dieses mit ihrer Regine macht, aber die Naivität ihrer „lebensfreudigen" Selbstsucht, die innere Schlechtigkeit, die Ibsen nicht ungerne als das Korrelat physischer Vollkraft und Gesundheit schildert, bringt sie doch nicht so überzeugend zum Ausdruck wie jene.

Auch Herr Heine und Herr Gregori so gut sie beide in der Hauptsache waren, brachten doch nicht vollständig zur Wirkung, was in den prächtigen Charakterfiguren des Tischlers Engstrand und des Pastors Manders steckt. Herr Heine ist manchmal unverständlich, er quasselt und nuschelt gelegentlich in irgend einem hierzulande nicht ganz ohrgerechten Dialekt, und dann hat man Mühe, seinen Worten zu folgen. Übrigens brachte er den Humor der Schlechtigkeit, in den diese Figur so völlig eingetaucht ist, so weit ihm dies möglich war, zur Geltung. In der herrlichen Szene, in der Engstrand den erzürnten Pastor wieder herumkriegt, und in der Schlußszene, da er versichert, sein Seemannsasyl, wenn er es nach seinem Kopfe leiten dürfe, werde des Kammerherrn Alving würdig sein, mag freilich der sehnsuchtsvolle Gedanke in Manchem wachgeworden sein: „Wie möchte das Mitterwurzer gespielt haben!"

Viel besser, als man erwarten durfte, war Herr Gregori als Pastor Manders. Er blieb weder die innere Beschränktheit

dieses Priesters noch seine äußere Werkgerechtigkeit schuldig; auch jene geschäftsmäßige, heuchlerische Verlogenheit, die dadurch gar seltsam gemildert erscheint, daß der Lügner sich selbst um kein Jota besser behandelt als alle andern, daß er sich nicht nur willig von andern belügen läßt, sondern in erster Linie selbst belügt, kam zum vollen Ausdrucke. Nur fehlte jener Hauch persönlicher Liebenswürdigkeit, der diese Figur umweht, der uns glaubhaft macht, daß Frau Alving diesen Mann geliebt hat, und uns begreifen läßt, daß sie ihn „ein großes Kind" nennt, wo sie ihn, wenn dieses persönliche Moment mangelte, doch eher — einen großen Esel nennen müßte. Jedenfalls hat sich Herr Gregori seine „Abendstellung" in der Matinee wesentlich gefördert. Aufführung wirklicher Dichterwerke ist eben auch eine Wohlfahrtseinrichtung für die Darsteller.



Der Wein.

Eine Dorfgeschichte von Géza Gardonyi. Deutsches Volkstheater 21. Februar 1903.

Im Deutschen Volkstheater wurde heute eine ungarische „Dorfgeschichte" in drei Aufzügen, benannt „Der Wein", von einem ungarischen Dichter Namens Géza Gardonyi gegeben. Das Stück führt uns einen Bauer vor, der Antialkoholiker war, sich dann von seinem Weibe verleiten läßt, seinem Mäßigkeitsschwur untreu zu werden und nun im Rausche die Frau durchprügelt, worauf die Frau, schwer gekränkt, das Haus verläßt. Nach zwei endlos sich hinziehenden Akten, in denen gründlich die Frage erörtert wird, ob die Frau sich prügeln lassen muß oder ob sie davongehen darf, wenn sie Schläge kriegt, und in denen uns eindringlich und andauernd der äußere Trotz und das innere Elend der beiden Gatten geschildert wird, erfolgt schließlich die rührsame Wiedervereinigung. Daß das „Kind" die Gatten zusammenführt, wird wohl jeder Kenner dieses Genres begreifen. Nicht so einleuchtend werden es aber vielleicht manche finden, daß just der Umstand dem Gatten die versöhnende Um-

armung abringt — daß die Frau ihm wieder die „Weinflasche" hinstellt. Er erblickt wohl darin die Anerkennung seines aus grauer Vorzeit her ererbten Rechtes, die Frau durchzuhauen, wenn er besoffen ist. Die ungarischen Bauern und Bäuerinnen des Deutschen Volkstheaters sprachen Wiener Dialekt. Es war wohl das Vernünftigste, was sie tun konnten. Daß die ungarischen Bauern nicht das Deutsch-Ungarisch reden, dessen sie sich in unsern Operetten und Lustspielen bedienen, wissen wir ja doch. Und hätte man sie hochdeutsch reden lassen, so wäre uns ihre Sprach- und Denkweise wohl noch geschraubter und unnatürlicher vorgekommen, als es schon so der Fall war. Und doch kann man sich dem komischen Eindruck nicht entziehen, den es macht, wenn ungarische Bauern und Bäuerinnen in ungarischen Nationalkostümen — wienerisch reden und singen! Dazu, daß man ein ungarisches Volksstück bei uns nur so einfach in deutscher Sprache aufführen könnte, ist uns Ungarn vielleicht denn doch zu nahe — und in mancher Hinsicht wohl auch zu fern. Am besten gelungen scheinen in Gardonyi's „Dorfgeschichte" kleine komische Züge und Effekte. Im übrigen dürfte Géza Gardonyi, den man angeblich einen ungarischen Anzengruber zu nennen pflegt, eher Anspruch haben auf die Bezeichnung eines ungarischen Auerbach.

Robert Guiskard. Amphitryon.

Robert Guiskard, Fragment aus einem Trauerspiel und Amphitryon, Lustspiel von Molière, von Heinrich v. Kleist. Burgtheater 22. Februar 1903.

Zu Gunsten des Pensionsvereines des Burgtheaters wurden letzten Sonntag nachmittags das „Guiskard"-Fragment und der „Amphitryon" von Kleist gegeben. Klaffende Lücken im Parkett und dunkle Strecken in den Logenreihen, wo es sonst Kopf an Kopf, jedes Plätzchen nützend, sich drängte, wenn nachmittags die Klassiker zu billigen Preisen im Burgtheater gegeben wurden, zeigten, auf welch grundfalschen Voraussetzungen, auf welcher Unkenntnis der heimischen Verhältnisse es beruhte, wenn man

die Aufhebung dieser volkstümlichen Klassikervorstellungen auch damit zu begründen suchte, daß man nicht für ein Publikum zu zweierlei Preisen spielen könne.

Wenn da jemand der Anblick von Leuten, die ihrer Kleidung und ihren Uhrketten nach zu den sogenannten besitzenden Klassen gehören, von Beamten, Lehrern, Bürgern und ihren Angehörigen, in Parkett und Logen irritierte, wenn da jemand meinte, das seien Leute, die sich schmunzelnd die Preisdifferenz ersparten, die eine prassende Theaterleitung ihnen in die Wertheimer würfe — den quälenden Gedanken hätte er sich wohl ersparen können. Die Leute, die Geld genug haben, die Abendpreise des Burgtheaters zu bezahlen, gehen in Matineen zumeist nur dann, wenn ihnen Sensationen geboten werden oder die „Gesellschaft" sich dort ein Stelldichein gibt. In billigen Vorstellungen aber gibt sich die „Gesellschaft" keine Rendezvous, und billige Vorstellungen sind auch keine Sensationen. Die Leute, die in der Woche um sieben Uhr abends Zeit haben, in das Theater zu gehen, haben gar oft an Sonntagen nachmittags nicht Zeit — oder Lust dazu. Nicht nur für die Arbeiter und Studenten waren die klassischen Nachmittagsvorstellungen bestimmt, auch im Mittelstand gibt es Tausende und Tausende, denen es zu dem Besuche der Klassiker in den Abendvorstellungen des Burgtheaters nicht an Lust, sondern nur an Zeit und Geld fehlt. Diese hatten die Logen und das Parkett der Matineen gefüllt, man hätte sie nicht als Eindringlinge oder Einschleicher mißgünstig zu betrachten brauchen, sie hatten ein eben solches inneres Anrecht auf diese Vorstellungen wie die Arbeiter und Studenten. Ihnen ist Kleist zu den Abendpreisen zu teuer, auch wenn er Nachmittag gegeben wird. Auf die Andern übt er aber offenbar keine solche Attraktion, daß mit ihnen eine Premiere an einem Sonntag Nachmittag gefüllt werden konnte. Jenen war die Matinee eine Sonntagsfeier. Vielen von diesen wäre sie eine Sonntagsstörung.

Dem Programm der Vorstellung hat es gewiß nicht an lockendem Reiz gefehlt. Die Schönheit Guiskards wurde nicht nur von Goethegegnern oder von Germanisten oft genug angepriesen, und die Bühnenwirksamkeit des Amphitryon hat erst vor wenigen Jahren Lindau in Berlin dargetan. Nun die Leute

erfahren werden, daß man in Amphitryon viel lachen kann, mag sich ja für die Reprisen vielleicht auch ein Publikum für Nachmittagsvorstellungen zu Abendpreisen finden. Der Trugschluß, der bei der Umwandlung der volkstümlichen billigen Matineen in exklusive Matineen zu hohen Preisen mit unterlief, wird dadurch nicht behoben, höchstens verkleistert werden.

Wenn man von zwei dramatischen Werken, die ihrem Inhalte nach in keiner Beziehung zu einander stehen, sagen kann, sie gehören in eine Vorstellung, so gilt das vom Guiskardfragment und von der Amphitryonbearbeitung Kleists. In der Entwicklung des Dichters stehen sie so innig beisammen, daß man kaum von Amphitryon reden kann, ohne des Guiskard zu gedenken. Das Guiskardfragment ist ein Block von dem Titanenbau, von dem der junge Kleist geträumt hatte, mit dem er sich die Staffel bauen wollte, in den Olymp zu dringen, um dort Goethe die Dichterkrone von der Stirne zu reißen und sie sich selbst auf das Haupt zu setzen. Getrieben von dem verzehrenden Ehrgeiz der eigenen krankhaften Natur, aufgestachelt von dem ermunternden Zublinzeln und Zuwinken jener, die gern gesehen hätten, daß ein anderer ausführe, was ihr Herz sich ersehnte, aber ihre Kraft nicht vermochte, mühte sich Kleist in stets neuen Qualen an einer Arbeit ab, die an dem innern Widerspruch krankte, daß in ihr künstlerische Mittel nach einem unkünstlerischen Ziele strebten. Nicht in dem Stoff, nicht in der Form lag die Ursache des Mißlingens, sie lag nur im Ziele. Einen Robert Guiskard dramatisch zu gestalten, dazu hätte Kleist nicht die dichterische Kraft gefehlt, aber Goethe zu überflügeln, sei es mit einem Robert Guiskard, sei es mit einem andern Werke, das lag außer dem Bereiche seines Könnens. Und so fand er sich, da er, an dem Maßstabe Goethes messend, immer wieder vernichtete, was er schuf, nach Jahr und Tag am kahlen Erdboden wieder, den er nur mit dem Dichterhimmel Goethes hatte vertauschen wollen. Und in der endlichen Erkenntnis seiner Ohnmacht Goethe zu überwinden, überkam ihn das Gefühl der Ohnmacht zu selbständigem Schaffen. Erst an Andern mußte sich der von seinen erträumten Höhen Herabgestürzte wieder aufrichten, nicht an den Worten falscher Freunde, sondern an den Werken wahrer Dichter.

Und so reiht sich an das erhaltene Fragment des unvollendeten Guiskard die Bearbeitung des Molièreschen Amphitryon. Es ist eine ansprechende Vermutung, daß manches Persönliche Kleist zu diesem Stoffe gezogen hatte, daß er in ihn die Beziehungen zu der jungen Dame hineinlegte, mit der er als wanderlustiger Dichter verlobt gewesen war, da sie noch die Generalstochter Wilhelmine von Zenge gewesen war, und mit der er nun als seßhafter Diätar der Domänenkammer wieder in Verkehr trat, da er ihr als Frau Professor Krug in seinem Dienstorte Königsberg, der Stadt, in der dann der Amphitryon entstand, wieder begegnete. Wie dem übrigens sei, der eigenartige Stoff des Amphitryon hatte es ja schon manchem Dichter angetan.

Da die Sage dem Herakles in Zeus einen göttlichen Vater schuf und ihm als irdische Mutter Alkmene, die Gattin Amphitryons, zuwies, da sah die gläubige Welt der Hellenen hierin wohl nur eine Ehrung des Herakles, aber keine Ehrenminderung Amphitryons. Mit heiligem Ernste wird Sophokles seinen Amphitryon geschrieben haben, von dem der Scholiast uns einen armseligen Vers bewahrt hat. Ein Tropfen Spottes mag schon in der „Alkmene" des Euripides gesteckt haben und ebenso in seinem „Amphitryon", wenn er wirklich einen solchen geschrieben hat. Aber bald bemächtigten sich die Komödiendichter der Fabel, die Leuten ihres Schlages wie für sie geschaffen erscheinen mußte, sobald der Götterglaube ins Schwanken und Schwinden geraten war. Aber nur wenige Zeilen einer Komödie „Amphitryon" des Archippus aus den Zeiten der mittleren attischen Komödie sind uns im Original erhalten, und von dem „Tragico-Komödiendichter" Rhinthon aus Tarent, der mit Vorliebe den Euripides travestierte, ist uns nur die Kunde überliefert, daß er ebenfalls einen Amphitryon geschrieben habe. Und doch dürften wir das Werk des erstern ziemlich genau kennen. Gewisse szenische Eigentümlichkeiten machen es wahrscheinlich, daß eine Komödie aus der Periode des Archippus dem Plautus vorlag, da er seinen Amphitryon verfaßte. Und seinen Amphitryon besitzen wir. Und gleich so manchen Stoffen, die uns Plautus überliefert hat, zog auch der Amphitryonstoff auf dem Wege über Plautus ein in die Weltliteratur.

Boccaccio und Camoëns fühlten sich durch ihn angeregt, und wenn Shakespeare die Menächmen des Plautus mit dem Ruhme seines Namens verknüpft hat, hat Molière seinerseits das gleiche getan mit des Plautus Amphitryon. Und welchen satirischen Hintergrund bot die Zeit Molières, die Zeit des roi soleil, für die Gestalt des Amphitryon! Hinter ihm sehen wir die Larve des königlichen Wüstlings von Gottes Gnaden, des Pseudojupiter, der in vollem Ernste wähnte, mit ihm die Gattin zu teilen, gereiche niemand zur Schande, hinter ihm sehen wir die Fratzen der Höflinge, denen es wirklich Ruhm und Ehre war, wenn Ludwig XIV. geruhte, in ihr Ehebett herabzusteigen! Damals war Amphitryon ein moderner Stoff voll innerer Aktualität, ein Stoff für eine Tragikomödie. Nur hätte niemand wagen dürfen, sie zu schreiben. Als Kleist den Amphitryon des Molière kunstvoll in eine neue Form umgoß, mit sinnigen Gedanken schmückte und, wie danach noch so manches seiner Werke, auch dieses mit einem Klex verunzierte — diesmal war es die Hereinziehung der unbefleckten Empfängnis Mariä, in der die krankhafte Richtung seines Gefühles und seines Geschmackes sich offenbarte — da war Amphitryon wieder der reine Komödienstoff geworden, der er zu Zeiten des Archippus gewesen sein mag. Und so ist er auch heute von erfrischender Bühnenwirkung in seinen heitern Partien, in dem Doppelspiele Jupiters und Amphitryons mit Alkmenen und des Merkur und des Sosias mit der von Molière als Cleanthis geschaffenen und von Kleist als Charis fein ausgeführten Figur der Gattin des Sosias. — Aber wenn Jupiter zum Schlusse ernsthaft wird, wenn Kleist zu vertiefen sucht, was sich nicht vertiefen läßt, so treten komische Wirkungen ein, wo sie nicht beabsichtigt sind. Der Ehegatte, der sich dankbar verneigt, weil ein Andrer bei seiner Frau geschlafen hat, bleibt uns eine komische Figur — mag dieser Andre wer immer sein. Denn an Jupiter glauben wir nicht mehr und die Zeiten des vierzehnten Ludwig sind vorüber.

Die Vorstellung war in beiden Teilen der Matinee nicht gleichwertig. Im Robert Guiskard bot Herr Schmidt eine hervorragende Leistung. Er wäre wohl der Mann, den „Hagen“ zu spielen — wenn man zu derlei Zeit hätte. In wenig

erfreulicher Weise erinnerten in kleineren Rollenfragmenten Herr Frank, Frau Lanius und Frau Haeberle daran, daß sie zum mindesten in der Tragödie nicht an ihrem Platze sind im Burgtheater. Herr Gregori sprach seinen Part wieder in jenem unerträglichen Tone, den er für „natürlich" zu halten scheint. Im großen Ganzen kann man von der Darstellung des Guiskard wohl sagen, sie bot mehr Geschrei als — Wolle. Treffliches aber enthielt die Aufführung des Amphitryon. Mit großer Kunst und Feinheit, mit Humor und zartestes Mitempfinden weckender Liebenswürdigkeit spielte Frau Bleibtreu die schwierige Rolle der Alkmene. Wie oft ist nun das starke, an die höchsten Aufgaben der Kunst ragende Talent der Bleibtreu schon entdeckt worden! Wie oft muß es wieder vergessen worden sein, da es stets neu entdeckt werden konnte? Freilich, was soll dem Burgtheater heute Frau Bleibtreu? Sie ist ja eine Schauspielerin, deren eigentliche Kraft in den Werken unserer klassischen Dichter liegt! Und diese hat man, angeblich um der Abendvorstellungen willen, aus den Nachmittagsvorstellungen hinauskomplimentiert, ohne darum auch nur Miene zu machen, ihnen abends zu ihrem Rechte zu verhelfen und die Lücken auszufüllen, die im klassischen Repertoire des Burgtheaters uns entgegenstarren. Ausgezeichnet war auch Frau Mitterwurzer als Charis, etwas steif, aber immerhin jupiterhaft-steif Herr Reimers als Jupiter. Zu laut war Herr Devrient als Amphitryon, und ganz unmöglich, noch weit unter allen Unmöglichkeiten der Offenbachschen Operette, Herr Baumgartner als Feldherr Photidas. Eine solche Besetzung sollte doch zum mindesten über die Vormittage der Proben nicht hinauskommen, und von Nachmittagen wie von Abenden in gleicher Weise ferngehalten werden. Das meiste Interesse erweckten wohl Herr Thimig und Herr Treßler in den Rollen des Sosias und seines Wiederspieles Merkur. So wahrhaft hat man über Herrn Thimig wohl noch nie gelacht — als da Herr Treßler ihn kopierte. Das war freilich nicht das Auge der Liebe, mit dem Herr Treßler sein Opfer studiert hatte. Aber es war ein scharfes Auge, das spähend all diese Gesten der Verrenkungskomik analysiert hatte, es war ein scharfes Ohr, das lauschend diesem bösen Dialekt

gefolgt war. Die Gewohnheit hat es uns wohl oft vergessen lassen, wie manieriert Herr Thimig geworden ist. Erst als wir über sein Bild in dem Spiegel, den ihm Herr Treßler vorhielt, lachen konnten, fühlten wir so recht, wie wenig wir über Herrn Thimig lachen sollten, wenn er uns selber lachen machen will.

Antrittsrollen der Retty im Burgtheater.

1. Die Welt in der man sich langweilt.

Als Souzanne in Paillerons „Die Welt, in der man sich langweilt" hat gestern Frau Retty ihr Engagement am Burgtheater angetreten. Frau Retty war am Volkstheater ein Liebling des Publikums und wurde auch im Burgtheater mit Jubel empfangen und mit Beifall überschüttet. Mit Recht. Frau Retty hat Jugend, Liebenswürdigkeit, Natürlichkeit und einen gewissen trockenen Humor, der gerade durch seine Trockenheit wirkt und in seiner Trockenheit den sichersten Schutz besitzt, daß er sich nicht in Übertreibung verliere. Richtig beschäftigt, wird Frau Retty dem Burgtheater gewiß ein großer Gewinn sein. Anläßlich ihres Debuts waren auch die meisten der andern Rollen in Paillerons Lustspiel neu besetzt worden — freilich nicht durchwegs entsprechend. Verwundern muß vor allem, daß Herr Treßler, der ja gewiß auch in ernstern Rollen nichts verdirbt, dessen Begabung aber entschieden nach der komischen Seite hinzielt, sich mit der Liebhaberrolle des Roger abquälen mußte, da doch der Paul Raymond, den Herr Korff spielte, Treßlers Rolle ist und der Roger Herrn Korff viel eher liegt als Herrn Treßler. Auch Fräulein Witt hätten wir lieber als Madame Raymond denn als die schablonenhafte Engländerin gesehen, und Fräulein Kögl, welche die junge Frau Raymond spielte, hätten wir am liebsten gar nicht gesehen.

2. Kollege Crampton.

Als zweite Antrittsrolle spielte gestern Frau Retty die Gertrud in Hauptmanns „Kollege Crampton". Die heitern Partien der Rolle liegen der Künstlerin besser als die ernsten, sie stellte aber auch in diesen „ihren Mann" und verkörperte die ganze Figur in anmutiger und glaubhafter Weise. Gimnigs Professor Crampton hat im Laufe der Jahre noch an künstlerischer Reife gewonnen. Prächtig sind Thimig als Löffler und Römpler und Treßler als Brüderpaar Strähler. Als guter Chargenspieler erwies sich neuerlich Herr Schmidt in der Rolle des Pedells Janetzki.

3. Gespenster.

In Ibsens „Gespenstern" spielte gestern im Burgtheater Frau Retty die Regine Engstrand. In der Rolle steckt mehr drin als in einem Schock der zwischen Trottelosis und Lüsternheit hin- und herpendelnden Backfische der normalmäßigen Lustspiele deutscher und französischer Fechsung. Daß die Begabung dieser Schauspielerin über das Gebiet der „Naiven" hinausreicht, konnte man schon sehen, da sie vor Jahr und Tag im „Biberpelz" der würdigen Frau Wolffen würdiges Töchterchen Adelheid mit so verblüffender Realistik gab. So ist ihr jetzt auch diese Rolle prächtig gelungen, und nachdem sie die gewinnenden Seiten der Regine entsprechend zur Darstellung gebracht hatte, erfaßte sie in dem Schlußspiele dieser großartigen Satire auf menschliche Heuchelei und Dummheit mit kräftig-derbem Griffe auch den innern Kern dieser holden Vertreterin des „gesunden Egoismus".

Der Arzt. Diskretion.

Der Arzt, Schauspiel von Leo Feld. Diskretion, Schwank von Pierre Cavault und Georges Burain. Deutsches Volkstheater 7. März 1903.

Im Volkstheater gelangte gestern ein nach italienischen Mustern gearbeitetes Schauspiel „Der Arzt" und ein mit französischer Etikette versehener Schwank „Diskretion" zur Auf-

führung. Das Schauspiel, als dessen Autor Leo Feld (Hirschfeld) genannt ist, führt uns den in der Literatur schon wohlbekannten Ehemann vor, der erst nach dem Tode der Gattin erfährt, daß er von ihr betrogen wurde. In unserm Falle erfährt er es durch den Liebhaber selbst, der den eben verwitweten Arzt an das Krankenbett seines Kindes zu holen kommt, und in der Aufregung über die Nachricht vom plötzlichen Tode der Geliebten sich und sie verrät. Der Arzt hatte anfangs sich in seinem Schmerze geweigert, das kranke Kind zu besuchen, jetzt weigert er sich in seiner Wut und Rachsucht — bis ein alter Diener ihn belehrt, daß das arme Kind nichts „dafür" kann, durch welch originelle Wendung er sich bestimmen läßt, schließlich doch zu dem Kranken zu gehen. Der Glückliche, er hatte es gut, er konnte weggehen, die andern Leute aber mußten dableiben und den angeblichen Schwank der angeblichen Herren Cavault und Burain über sich ergehen lassen! In diesem Stücke spielt eine Art Detektivinstitut, mit dem Namen „Diskretion", eine Rolle, daher der Titel, und spielen Herr Tewele und Herr Kramer mit drastischer Wirksamkeit zwei kapitale Trottel, daher der Schwank; auch in Frankreich können ja geist- und sinnlose Stücke geschrieben werden, und daher offenbar die französischen Autoren.

Schnitzlers „Lebendige Stunden" im Deutschen Volkstheater.

14. März 1903.

Schnitzlers „Lebendige Stunden", die gestern im Volkstheater gegeben wurden, sind bereits vor ungefähr Jahresfrist im Carltheater durch das Ensemble des Berliner Deutschen Theaters zur Aufführung gelangt. Da inzwischen schon ein anderes Stück Schnitzlers seine Premiere — in Berlin gehabt hat, bekommen wir jetzt endlich die „Lebendigen Stunden" auch im Repertoire eines Wiener Theaters zu sehen. Vielleicht kriegen wir, wenn Schnitzlers nächstes Stück wird — in Berlin gegeben

worden sein, dann auch seinen „Schleier der Beatrice“ in Wien vorgeführt. Man muß nur warten können. Das ist alles.

Über die Stücke selbst und ihren innern Zusammenhang habe ich schon seinerzeit gesprochen. Auch im Volkstheater fanden die vier Einakter mit ihrer von der Tragik und Phantastik zur Tragikomik und Satire laufenden Skala wie damals im Carltheater lebhaften Beifall. Auch hier hat allem Anschein nach nicht das beste Stück, „Die tragischen Masken“, sondern das lustige Stück — der Superlativ wäre den drei andern gegenüber nicht wohl angebracht — am besten gefallen.

Die Darstellung konnte den Vergleich mit jener der Berliner Gäste ganz wohl vertragen; in einzelnem war sie freilich schwächer, in anderm dafür wieder besser. Gut spielte Martinelli in dem ersten Stücke, das der Serie den Namen gab, die bittere Resignation des alten Mannes, dessen Freundin und Gefährtin sich getötet hatte — um ihrem Sohne das Dichten zu erleichtern. Herr Geisendörfer aber blieb uns mit seinen gequetschten Gardeleutnantstönen nicht nur das Wienerisch schuldig, das die Rolle des jungen Dichters nach der ganzen Anlage der Dichtung fordert, sondern er blieb uns in der Art seiner Darstellung auch den jungen Dichter selbst schuldig, an dem Schnitzler das Verhältnis des Künstlers zum Leben als Bedingung und Gegenstand seiner Kunst dialektisch behandelt. Trefflich brachte Fräulein Sandrock in der „Frau mit dem Dolche“ das phantastische, visionäre, man möchte fast sagen gruselige Moment zum Ausdruck, das von Pauline, der Gattin des Tragödiendichters, dem die Lebensschicksale seiner Frau zu Dramen werden, hinüberführt zu Paola, der Gattin des Malers, dem die Lebensschicksale seiner Frau zu — Bildern werden. Wenn in den „Letzten Masken“ bei den Berlinern Albert Bassermann in der Rolle des Dichters Alexander Weihgast den Vogel abgeschossen hatte, stellte bei uns Herr Brandt durch seine glänzende Darstellung die Figur des lungenkranken Komikers Florian Jackernoth in den Vordergrund. So schauerlich Herr Brandt ist, wenn die Direktion ihn und das Publikum dazu verurteilt, daß er Liebhaber spielen muß, so Treffliches leistet er in Charakterrollen. Wie er diesen heisern, hustenden, nach Atem ringenden Todeskandidaten

spielt, ist nicht nur technisch vollendet, es liegt auch ein echt künstlerisches Moment darin, wie er die Wirkung des Komischen mit der des Rührenden, des Ergreifenden verbindet. Sehr geschickt gab Herr Wierth die unscheinbare Rolle des Arztes; Menschen, die still durch das Stück gehen und diskreter Einfachheit bedürfen, das scheinen seine Rollen zu sein; nicht die Kosinskys.

In dem Schlußstück „Literatur" konnten jene, die es etwa trotz der „Kameraden" und der „Wildente" noch nicht wissen sollten, wieder sehen, was für eine ausgezeichnete Kraft auch für das Lustspiel in Adele Sandrock — brach liegt. Von drastischer Komik waren auch Herr Kutschera als Kaffeehausliterat Gilbert und Herr Kramer als Sportsman Clemens. In dieser übermütigen Satire war die Wiener Darstellung der Berliner entschieden über. Sie wäre vielleicht noch besser gewesen, wenn zum Schlusse nicht an Stelle der Satire die Parodie getreten wäre.

Zu spät.

Einakterzyklus von M. E. delle Grazie. Burgtheater 19. März 1903.

Unter dem Gesamttitel „Zu spät" hat M. E. delle Grazie vier Einakter bei Breitkopf und Härtel erscheinen lassen, von denen drei gestern im Burgtheater aufgeführt worden sind. Die drei ersten Stücke sind ernster Natur, das vierte bezeichnet sich als Lustspiel. In den Schauspielen ist viel Gesinnungstüchtigkeit untergebracht, aber die gute Absicht ist ein bißchen zu dick aufgestrichen, und so gewiß ein Drama, das unser soziales Empfinden verletzt, nicht die richtige dramatische Wirkung auf uns üben kann, so gewiß ist Gesinnungstüchtigkeit allein nicht hinreichend, ein gutes Drama zu schaffen. Und die Schauspiele des Fräuleins delle Grazie sind romanhaft, allenfalls theatralisch, aber nicht dramatisch, ganz abgesehen davon, daß der etwas banale Refrain „Zu spät" so vordringlich aus allen herausklingt, daß man unwillkürlich an einen dramatischen Aufsatz gemahnt wird, der das Thema „Zu spät", fast nach Art einer Chrie, in verschiedenen Variationen durchführt.

In dem ersten Stücke, „Vineta“, das nicht nur im Titel an einen E. Wernerschen Roman, sondern auch in seiner Art etwas an die E. Wernersche Art erinnert, lernen wir eine Baronin kennen, die, wie wir aus einem Gespräche zwischen der Frau Baronin und dem Bedienten erfahren, von dem Herrn Baron betrogen wird, die aber selbst den Herrn Baron nur um des Geldes willen geheiratet und einen Andern geliebt hat. Aber dieser Andere war so stolz und sie war so stolz — er war der Hauslehrer — und da haben sie es sich nie mit einer Silbe oder mit einem Blicke verraten, daß sie sich lieben, wie das schon so zu geschehen pflegt — bei E. Werner. Und nun wird ein fremder Missionär im Schlosse einquartiert — im Theater haben die Barone noch zumeist Schlösser — der im Begriffe ist, nach dem bei Missionären jetzt mit Unrecht so beliebten China zu gehen — und da erkennt die Baronin in dem „Logierbesuch“ — welch seltsame Fügung des Himmels — den Geliebten der Jugend. Und nun sagen sie es sich, daß sie sich geliebt haben und unglücklich sind, und die Frau Baronin ist auch nicht mehr stolz, sie kniet vor dem Missionär hin und erfaßt seine Hände und begießt sie mit Tränen und hätte bloß einen Wunsch, „nur drei Tage“ möge der Geliebte bei ihr bleiben, bevor er nach China geht. Aber der Missionär ist ein Held durch und durch, wie die Helden schon sind — bei E. Werner; er verweist die Baronin auf ihren alten Stolz — und so scheiden sie. Er geht nach China und ihr liest ihr Söhnchen die Geschichte von dem im Meere versunkenen Vineta vor. Und wenn in diesem etwas an Novellenstimmung gemahnenden Schlusse von den Glocken die Rede ist, die man an schimmernden Abenden vom Grunde des Meeres heraufschallen hört, dann ist es, als klänge es aus ihnen: „Zu spät Numero eins“, „Zu spät Numero eins“.

In dem — angeblich wegen Erkrankung der Frau Mitterwurzer — von der Aufführung ausgeschiedenen Stücke „Mutter“ lernen wir eine Bankiersgattin kennen, die, wie wir aus einem Gespräch zwischen der Dame und ihrem Arzte erfahren, von dem Herrn Bankier betrogen wird, die aber selbst den Herrn Bankier nur um des Geldes willen geheiratet und einen Andern geliebt hat. Wir wollen letzteres wenigstens hoffen, denn sie

hat ein Kind von dem Andern gehabt. Dieses Kind nun hat sie natürlich geniert, da sie die gute Partie machen wollte, und so sang sie dem Kinde, das sie bei einer Bäuerin untergebracht hatte, nicht nur in einer momentanen Anwandlung von Mutterliebe ein Wiegenlied vor, sondern legte ihm auch ein paar tausend Mark in den Korbwagen und „verwischte alle Spuren", die zu einer Entdeckung hätten führen können. Und nun die Dame alt ist und herzleidend und es ans Sterben kommt, erwacht die Angst, die Reue, die Sehnsucht nach dem Kinde. Der mit den Nachforschungen betraute Hausarzt findet auch die richtige Spur. Das Gesellschaftsfräulein der Kranken, das von ihr noch dazu nicht allzu gut behandelt wird, ist — wieder welch seltsame Fügung des Himmels — die Tochter. Aber die Tochter will von der Mutter, die sich um sie nicht gekümmert hat, nichts mehr wissen, und so wird auch der Mutter nicht gesagt, daß ihr Kind gefunden ist und bei ihr weilt. Erst als die Mutter unter den Klängen des Wiegenliedes, das sie einst dem Kinde gesungen hat und das jetzt in der Wohnung unter ihr gesungen wird, stirbt, wirft sich die Tochter weinend über sie, und aus dem verhallenden Liede klingt es nach: „Zu spät Numero zwei", „Zu spät Numero zwei".

Das dritte Stück, „Donauwellen", spielt in einem Gasthause am Praterquai bei der „Damenkapelle", ist also „wienerisch". Es behandelt die Geschichte der Verführten, die der Verführer, ihrer überdrüssig, gern einem Dritten überantworten möchte, die aber den Tod vorzieht. Wir haben diese Geschichte schon ziemlich oft gelesen. Schon in diesem Jahrhunderte mehrmals, so in dem Einakterzyklus „Sündige Rechte" von Albert Hieber. Dort heißt die Geschichte „Abschied im Wiedersehen" und dort wirft ein Ladenmädchen, der ihr früherer Geliebter, ein Reisender, zuredet, ein Verhältnis mit seinem Freunde einzugehen, ihr gemeinsames Kind, die fünfjährige Annerl, aus dem fünften Stock (per Jahr ein Stock?) auf die Straße hinunter und sinkt dann, „sich würgend zur Erde, konvulsivisch zuckend". Jetzt ist Sie ein Dienstmädchen, Er hat ihr eine Wohnung genommen usw., und da er jetzt heiraten möchte und sie eines Kindes gewärtig ist, will er ihr eine Abfindungssumme geben

und sie mit dem „Reisenden" seines Schwagers verheiraten. Sie wäre auch einverstanden, kommt auch zu dem Rendezvous, das der Auserschene ihr bei der „Damenkapelle" gegeben hat — aber dieser schlägt ihr statt der Ehe nur eine neue Liebschaft vor, und so springt sie, nachdem sie noch einer Freundin von der Damenkapelle moralische Ratschläge gegeben hat, in die „Donauwellen". Aus dem Liede aber, das die Gäste gerade intonieren, „Dö, dö mit dö Tschinell'n — dö, dö, von der Damenkapell'n", klingt es wie als Antwort auf die moralischen Unterweisungen der Todeskandidatin heraus: „Zu spät Numero drei", „Zu spät Numero drei".

Das vierte Stück, „Sphinx", ist ein Lustspiel genannt. Es ist wohl nicht allzu lustig, dürfte aber immerhin noch das beste des Zyklus sein. Es hat seinen Namen daher, weil darin ein Ägyptologe, der eben im Begriffe ist, sich mit der alten Tante eines jungen Mädchens zu verheiraten, eine Rolle spielt und weil die Hochzeitstorte in zartem Hinweis auf des Bräutigams literarische Arbeit über die „große Sphinx" von einer Sphinx gekrönt ist, auf der ein Amor reitet. Der Professor liebt aber eigentlich, ohne es zu merken — Professoren sind nun einmal bekanntlich so zerstreut — nicht die alte Tante, sondern die junge Nichte. Freilich wird ihm das erst klar, wie die Nichte sich auch verlobt und sein Traum eines gemeinsamen Zusammenlebens von Onkel, Tante und — Nichte zerstört wird. Sehr rasch, wenn auch nicht sehr zartfühlend, läuft daher der Bräutigam, während schon die Hochzeitsgäste sich sammeln, davon, um direkt nach Helouan zu fahren. Endlich einmal „nicht zu spät" — möchte man meinen, doch gelingt es der Verfasserin auch hier, durch eine ziemlich gesuchte, bei der Aufführung allerdings weggelassene Wendung ihren Refrain in positiver Form zu Gehör zu bringen.

Die Darstellung war recht ungleichmäßig. Mit großer Kunst spielte in dem ersten Stücke Frau Hohenfels die romanhafte Baronin, geschickt die Gefahren meidend, die in der ausgeklügelten Situation und in der Rolle liegen. Herrn Devrient war der romanhafte Missionär zugefallen. Man kann es vielleicht mit dem Rechte der nachwachsenden Jugend begründen, daß man

Herrn Devrient der Reihe nach seine „hinausgeworfenen Liebhaber“ abnimmt, obwohl er in dieser Art von Rollen ein Spezialist der deutschen Schauspielkunst ist — aber nach der Richtung hin, in der man es jetzt versucht, wird man ihm wohl kein neues Feld ersprießlicher Arbeit eröffnen. Für solche resignierte, salbungsvolle, wehmuttriefende Missionäre bringt Herr Devrient — zu seinem Glücke — gar nichts mit.

Viel echter wienerisch als das forcierte äußere Wienertum in dem Schauspiel „Donauwellen“ war Herr Korff, der sehr diskret und wirksam die an sich ziemlich belanglose Rolle eines Praterwirtes spielte. Zu „wienerisch“ im Dialekt und viel zu laut und ungestüm in Sprache und Bewegung war Frau Medelsky in der Rolle des verführten „süßen Mädels“. Mädchen dieser bessern Art, die etwas „auf sich halten“, haben in bessern Lebensverhältnissen auch unwillkürlich begonnen, sich einer bessern Sprache zu befleißigen, wie das auch im Stücke selbst angedeutet ist. Wenn aber in einem Praterwirtshause ein junges Mädel so herumläuft, weint, schreit, sich stöhnend an die Planke lehnt usw., wie Frau Medelsky dies tat, so sind in einer halben Minute der Wirt, alle Kellner, Gäste, Kutscher und Brotschanis der ganzen Wirtschaft um sie versammelt, sie mit Fragen bestürmend oder für oder wider sie Partei ergreifend. Herr Zeska spielte den heiratslustigen Weinreisenden. Er hätte aber nicht nach Gumpoldskirchner Wein fragen sollen, er war ein Weinreisender von — draußen. Recht dürftig war die Regie. Das wäre im Josefstädter Theater oder Jantschtheater viel besser gemacht worden. Und dorthin hätte das Stück wohl auch eher gehört. Nicht etwa weil es ein Wiener Stück ist. Nein, weil es eins jener unechten Wienerstücke ist, wie sie dort gelegentlich gespielt werden oder doch gespielt wurden.

In dem den Zyklus schließenden Lustspiele, dessen Grundidee eigentlich mehr verstimmen als erheitern muß, spielten Herr Thimig und Herr Treßler die innerlich karikierten Figuren des verträumten Stubengelehrten und des verbummelten Student mit dem entsprechenden Aufwand äußerer Karikatur. Recht anmutig war Frau Retty in der Rolle der Nichte. Mehr zu sein konnte man diesmal nicht wohl von ihr verlangen.

Die Aufnahme der drei Stücke war nicht gleichmäßig und nicht einmütig. Von „oben" kam viel Beifall, nach dem ersten und besonders nach dem zweiten Stücke aber mischte sich auch lebhaftes Zischen aus verschiedenen Räumen des Hauses in das Klatschen.

Auferstehung.

Schauspiel von Bataille. Deutsches Volkstheater 24. März 1903.

Ein Fürst hat in seiner Jugend im Hause seiner Angehörigen ein unverdorbenes Mädchen verführt. Er glaubt das Seinige getan zu haben, da er ihr beim Abschied einen Hundertrubelschein zurückläßt. Nach Jahren begegnet er ihr wieder — als einer Gefallenen. Er ist Geschworener bei einer Gerichtsverhandlung, sie ist die Angeklagte. Die Anklage lautet auf vollbrachten Giftmord. Obwohl die Angeklagte den Mord nicht begangen hat, wenigstens nicht die Absicht hatte, zu töten, und die Geschwornen auch in diesem Sinne ihr Verdikt abgeben wollten, wird die Angeklagte dennoch infolge der innern Lässigkeit und äußern Eilfertigkeit, mit der die Sache betrieben wird, verurteilt. Nun erwacht das Gewissen des Fürsten. Er kommt zur Erkenntnis, daß er der eigentlich Schuldige ist, er beschließt, nicht nur alles daranzusetzen, im Wege der Revision die Freisprechung oder durch ein Bittgesuch Begnadigung zu erwirken, er hält auch Einkehr in sich, er will ein anderer Mensch werden und an dem Mädchen gut machen, was er an ihm gesündigt hat. Er ruft nicht nur die Hilfe eines Advokaten und die Verwendung seiner Freunde an, er zieht sich auch von der Gesellschaft zurück, in der er gelebt hat, bricht die Beziehungen mit einer jungen Aristokratin ab, mit der er daran war, sich zu verloben, besucht die Gefangene, bittet sie um Verzeihung, und erklärt sich bereit, sie zu heiraten; er löst seinen Hausstand auf, verteilt seinen Grundbesitz an seine Bauern, nimmt tatkräftigen Anteil an dem Schicksale der andern Gefangenen, und da seine Bemühungen, wieder infolge der Indolenz und der Sonderinteressen der beteiligten Beamten, gerade der nicht zu helfen vermögen, der sie vorwiegend gelten, folgt er der Verbannten auf ihrem Leidenswege

nach Sibirien. Seine erste Mitteilung hatte Katuscha, so heißt das Mädchen, das er auf den Weg des Unheils und der Erniedrigung geführt, dumpf entgegengenommen, bei seinem zweiten Besuche fand er sie betrunken, aber da er in seinem Vorsatze nicht wankend wird, erhebt sie sich langsam an der Stütze, die er ihr bietet, und er wieder erstarkt in seinem Streben, das anfangs nicht frei von Pose war, durch die Rückwirkung ihrer Wandlung. Und da sie, die von Anfang an, zuerst aus Haß, dann in der Empfindung, daß es nur ein Sühneopfer sei, das ihr geboten werde, des Fürsten Anerbieten, sie zu ehelichen, zurückgewiesen hat, schließlich die Werbung eines der Verbannten annimmt, da haben sie und der Fürst ihr besseres Selbst, das sie verloren hatten, wiedergefunden, ihre innere Auferstehung gefeiert.

Aus diesem Tolstojschen Roman, dessen Vorgänge nur die äußere Hülle sind für das Evangelium der tätigen Nächstenliebe, das der greise Dichter predigt, hat der französische Bearbeiter ein Theaterstück gemacht, das einer starken Bühnenwirkung nicht entbehrt, bei dem aber, der Natur der Sache nach, doch das Beste verloren geht, das in Tolstojs Werk steckt.

Nicht nur die Schilderungen aus dem Leben der Gesellschaft und aus dem Treiben der Gerichte und aus der Welt der Gefängnisse haben, soweit sie überhaupt vom Dramatiker verwertet werden konnten, in der Zusammenziehung viel von ihrem sozialen und künstlerischen Gehalte verloren, auch die tiefe Psychologie und feine Stimmung in der langsamen innern Wiedererhebung der beiden Gefallenen dürfen wir nicht zu finden hoffen, wo der Bearbeiter auf wenige Begegnungen zusammendrängen muß, was der Epiker im Strome der Zeit an uns vorüberführen konnte. Geradezu schlecht aber ist der Schluß mit seinem Liebesgesäusel, das bei diesen zwei Personen, wie der Dichter sie gesehen hat, weit abliegt von der Art, zu der sie sich durchgerungen haben.

Dessenungeachtet übte das Drama eine mächtige Wirkung aus, die auch durch die falsche Sentimentalität des Schlusses nicht beeinträchtigt wurde. Einen entscheidenden Anteil hieran hatte die Darstellung, die, durchaus gut, in dem von der Sandrock und von Kutschera gespielten Paare geradezu vollendet

war. Kutscheras Fürst Njechljudow war von edler Wärme durchglüht und doch schlicht und einfach. Die Sandrock aber hatte nach langem wieder einmal Gelegenheit, zu zeigen, wie weit das Gebiet ist, das ihr Können umfaßt, und wie ihre Kunst, ohne etwas von ihrer elementaren Kraft und gewaltigen Wirkung eingebüßt zu haben, sich zu edelster künstlerischer Mäßigung abgeklärt hat.

Gastspiel Millmanns im Deutschen Volkstheater.

27., 29. und 30. April 1903.

1. Das grobe Hemd.

Im Volkstheater hat gestern Herr Millmann als Schöllhofer in dem „Groben Hemd" von Karlweis gastiert. Nach dieser einen Dialektrolle ist es schwer zu entscheiden, ob das Engagement Herrn Millmanns einen Gewinn für das Deutsche Volkstheater bedeuten würde, und es muß dahingestellt bleiben, ob die Tugend der Zurückhaltung oder der Mangel an schauspielerischer Kraft den Gast hinderte, die volle Wirkung aus der Rolle herauszuholen. Man kann übrigens nicht einmal sagen, daß er gar nicht übertrieb: er übertrieb im Dialekt. Eines aber konnte die Direktion des Volkstheaters jedenfalls aus dem Besuche und der Aufnahme der gestrigen Vorstellung sehen, daß man die Stücke von Karlweis auch noch geben kann, obwohl der Dichter tot ist. Ganz abgesehen davon, daß ja die Direktion seinerzeit ohne jede äußere Nötigung feierlich in den Zeitungen verkündet hatte, daß sie das Andenken des Dahingegangenen ehren und seine Stücke pflegen werde, und geradezu eine zyklische Aufführung seiner Dramen verheißen hatte.

2. Gebildete Menschen.

Im Deutschen Volkstheater hat gestern Herr Millmann in Léons Volksstück „Gebildete Menschen" sein Gastspiel fortgesetzt. Er gab den Kommerzialrat Müller, und diesmal, wo

er nicht mit der unmittelbaren Erinnerung an Tyrolt zu kämpfen und auch das beweglichere Publikum der sonntäglichen Nachmittagsvorstellung vor sich hatte, fand er rasch den Kontakt mit den Zuschauern, und die im Hause geweckte gute Stimmung wieder wirkte sichtlich anregend auf ihn selbst zurück. Für solche Typen gutmütiger Beschränktheit wie dieser Kommerzialrat Müller ist Herr Millmann jedenfalls ein trefflicher Darsteller. Er verfügt über einen zwar etwas trockenen, aber doch ziemlich wirksamen Humor und, wo es nötig ist, kann er auch scharf und brutal sein. Besonders sympathisch berührt das ehrliche Streben nach Natürlichkeit, dessen er sich befleißigt, und die wohltuende Zurückhaltung, die er sich in rührsamen Szenen auferlegt.

3. Der Verschwender.

Im Deutschen Volkstheater spielte Herr Millmann heute als dritte Gastrolle den Valentin im „Verschwender“. Wie das bewegliche, ausdrucksfähige Auge dieses Schauspielers nicht recht zu den spitzen, starren Linien um Mund und Kinn paßt, stehen auch die einzelnen Partien seines „Valentin“ in Widerstreit mit einander. Herzlich schlecht in Spiel und Gesang war Herr Millmann als jugendlicher Valentin, entschieden besser, wenn auch nicht entfernt an Girardi heranreichend, war er als gealterter Valentin, geradezu vortrefflich aber war sein Hobellied und auch sonst einiges in der Szene in der Tischlerwerkstätte. Herr Millmann dürfte ein verwendbarer Schauspieler sein, der erste Komiker, den das Volkstheater sucht und braucht, ist er wohl nicht.

Kunsthyänen.

Schauspiel von Paul Althof. Deutsches Volkstheater 4. April 1903.

Im Deutschen Volkstheater wurde gestern zum erstenmal gegeben „Kunsthyänen“, Schauspiel in drei Aufzügen von Paul Althof. „Kunsthyänen“ sind Hyänen, die „den Künstlern zuerst Weihrauch streuen und dann mit Steinen nach ihnen werfen“.

So beiläufig definiert die Verfasserin. In der Tat meint sie jene Leute, die um ihrer eigenen persönlichen oder sozialen Interessen willen „Künstler" in ihre Kreise zu ziehen suchen, ihnen nachrennen und sich an sie anhängen, unbekümmert darum, daß sie mit ihrem Getreibe und Getue das Künstlertum und oft auch die Existenz der Umworbenen gefährden oder schädigen. Unter diese Vignette „Kunsthyänen" hat die Verfasserin die zwischen Rührsamkeit und Brutalität schwankende, halb mit Scherzen, halb mit „Tragik" durchwirkte, aber ganz unwahrscheinliche Geschichte von einem „Künstler" geklebt, der sein Modell heiratet, der dann in die Netze einer „Kunstbaronin" fällt, und den sich zum Schlusse seine Gattin auf dem Wege durchs Fenster, bei dem sie sich hinausstürzt, wiedergewinnt. Die Darsteller gaben sich redlich Mühe mit ihren Rollen, der Erfolg winkte ihnen aber nur in den heitern Partien. Als echter „Komiker" erwies sich wieder Herr Tewele. Die Leute lachten schon vor seinem Auftreten, als er nur draußen bei der Tür anklopfte; man hatte noch nicht einmal seine Nase gesehen. Zum Schlusse behaupteten wohl die Beifallklatschenden den Zischern gegenüber das Schlachtfeld. Recht behielten aber gewiß die letzteren.

Die Klassiker im Burgtheater: Die Braut von Messina.

5. April 1903.

Das Jahresrepertoire des Burgtheaters, das Dingelstedt seinerzeit mit 160 Stücken übernommen hatte, ist nun seit einigen Jahren glücklich auf einem Tiefstand unter 100 angelangt. Die geschäftsmäßige Ausbeutung gewisser Tagesstücke und die rücksichtslose Vernachlässigung der Klassiker haben dieses Resultat herbeigeführt.

Man hat die Tatsache, daß die Zahl der im Burgtheater zur Aufführung gelangenden Stücke unserer Klassiker und der Klassikervorstellungen im Burgtheater überhaupt erheblich zurückgegangen ist, mit dem Hinweise auf die seinerzeit eingeführten

klassischen Nachmittagsvorstellungen zu begründen versucht — um die Aufhebung der letztern zu rechtfertigen. Gerade umgekehrt aber ist diese Aufhebung notwendig geworden, weil die Zahl der im Repertoire stehenden Stücke unserer Klassiker immer mehr zusammenschrumpfte und die restlichen Vorstellungen, nur durch rasche Flickarbeit zusammengehalten und mit „Kräften", wie Herrn Frank, Frau Häberle, Fräulein Rabitow bestritten, immer schlechter und schlechter wurden.

Eine Schädigung der Abendvorstellungen durch die Vorführung von Klassikern an den Sonntagnachmittagen ist ausgeschlossen, wenn diese rationell betrieben wird und das Theater hinreichenden Vorrat an klassischen Werken besitzt. Denn im allgemeinen ist das Publikum, das Sonntags nachmittags in das Theater geht, ein ganz anderes als jenes, das die Abendvorstellungen des Burgtheaters besucht. Die Direktion hatte aber seinerzeit auch nicht die Mühe gescheut, selbst die Kartenausgabe durchzuführen, um Mißbräuche hintanzuhalten, und vor allem, man hatte zwanzig Shakespearestücke, zehn von Grillparzer, fast ebensoviel von Schiller, abgesehen von Goethe, Lessing, Kleist und Andern, in Vorrat, so daß im Durchschnitt das einzelne Stück nur in Intervallen von zwei Jahren nachmittags zur Aufführung gelangte. Da war eine Schädigung der Zugkraft wohl ausgeschlossen, wenn auch einzelne Besucher der Abendvorstellungen sich gelegentlich die Nachmittagsvorstellungen sollten zu Nutzen gemacht haben.

Aber gute klassische Vorstellungen kann das Theater, dem die frühere Direktion Kainz, die Sandrock, die Bleibtreu, die Medelsky gewonnen hatte, allem Anscheine nach dermalen nicht geben — und in schlechte gehen die Leute freilich nicht oft hinein. Wenn ein Theater die Klassiker nicht pflegt, verliert es auch den Stil für sie, und das Kunstinstitut, das seine Mitglieder nicht fortwährend in der strengen Schule der Klassiker erhält, begeht ein Unrecht an den Künstlern, die es besitzt, und schneidet sich zugleich in sein eigenes Fleisch. Es war keine kleine Aufgabe, Kainz zu bestimmen, sein Berliner Engagement mit dem Wiener zu vertauschen, es war nicht leicht, die Bleibtreu, die Dialektrollen in einem Münchener Ensemble gespielt hatte, und die Medelsky,

die direkt aus dem Konservatorium kam, in das klassische Repertoire einzuführen und sie an diesem sich das Publikum erobern zu lassen. In den Stücken der Klassiker haben sie alle sich ihre Stellung gewonnen, und sie bedürfen der Klassiker, sie sich zu bewahren. Denn beim Theater verliert der seine Position, der sie sich nicht täglich auf's neue erkämpft.

Nach dem „Jahrbuch des Hofburgtheaters" ist die Zahl der Shakespearestücke im letzten Jahre trotz der Aufnahme von „Troïlus und Cressida" und „Maß für Maß" auf zwölf herabgesunken, die der Grillparzerstücke auf sechs. Von Schiller fehlt seit Jahren im Repertoire der „Don Carlos", obwohl man in Kainz einen im ganzen deutschen Sprachgebiete berühmten Don Carlos-Darsteller besitzt, die „Maria Stuart" wird gelegentlich gegeben, bliebe aber besser ungespielt, da Frau Bleibtreu doch nicht die Maria und die Elisabeth zugleich spielen kann und man nicht die zwei Heroinen besitzt, die ein Theater, zu dessen traditionellen Aufgaben die Pflege der Klassiker gehört, nun einmal braucht. „Fiesco" wird uns seit Jahren versprochen, aber man hebt ihn immer für das nächste Jahr auf, um ihn dann neuerlich „versprechen" zu können. Nun hat man endlich eine Reprise der „Braut von Messina" veranstaltet, eines Dramas, das auch schon seit mehr als vier Jahren im Repertoire gefehlt hat.

Die Vorstellung hat nur teilweise geboten, was sie hätte bieten können. Einen großen künstlerischen Erfolg hatte wieder Frau Bleibtreu, die ihre Rolle mit hoher Kraft und edler Einfachheit spielte. Man könnte ihr wohl endlich das Erbe der Wolter ganz überweisen. Und nicht nur deshalb, weil keine andere Erbin da ist. Ihr Widerspiel war Fräulein Rabitow, der man die Beatrice zugeteilt hatte. Ihre Fehler sind nun wohl schon oft genug dargelegt worden, es braucht aber offenbar noch eine gewisse Zeit, bis man an maßgebender Stelle zur Erkenntnis derselben gelangt. Diesmal raubte sie der Beatrice durch den forcierten Wechsel zwischen maniriertem Säuseln und schrillem Kreischen jede tiefere Wirkung. Als die Claque, welche jetzt im Burgtheater wütet, bei ihrem ersten Abgange auch ihr Applaus spenden wollte, wurde energischer Protest im Hause laut. Mit

dem Schreckensruf: „Ist dein Bruder?" gelang es ihr sogar, Heiterkeit zu erwecken.

Nicht auf der Höhe der in herrlichen Versen majestätisch dahinrauschenden Dichtung stand das Brüderpaar Don Cesar und Don Manuel. Herr Reimers war, besonders im Anfang, ziemlich äußerlich und Herr Devrient in seiner fahrigen und zuckenden Art ist an sich nicht der richtige Darsteller für Rollen, bei denen es auf ein gewisses Ebenmaß und auf sorgfältige Abtönung der Rede ankommt. Er gab sich übrigens ersichtlich Mühe, legte sich anerkennenswert Mäßigung auf und hütete sich nach Möglichkeit vor dem Abreißen der Rede an unrechter Stelle und vor dem Hinausschreien einzelner Sätze und Worte. Nur manchmal siegte die alte Gewohnheit. („Den streck' ich tot — — ! Auf dieses Rasens Grund": „Wenn ich als Fürstin sie und Herrscherin — — ! durch dieses Hauses Pforten führen werde"; „Worin der feurig glühende Rubin — — ! Mit dem Smaragd die Farbenblitze kreuze".)

In den Unisonostellen der Chöre fehlte es manchmal an der Einheit und gelegentlich an der durchdringenden Gewalt. Stellen, wie „In schwarzen Güssen strömet hervor, ihr Bäche des Blutes", ermangelten des düstern Schauers und der hämmernden Wucht. In den Einzelpartien der Chöre war recht störend der näselnde Gesangston, in dem sich Herr Gregori leider so oft gefällt.

Es ist eben leichter, Otto Ernst oder Felix Philippi zu spielen, als Friedrich Schiller. Und überdies, wenn Friedrich Schiller nicht gut gespielt wird, vielleicht auch noch lukrativer.

Ein Seitensprung.

Schwank von Georges Berr, Dehère und Guillemand. Deutsches Volkstheater 18. April 1903.

Im Deutschen Volkstheater kamen heute drei Autoren und ein Übersetzer mit einem Stücke zu Worte. Das Stück heißt im Französischen „La Carotte" und ist im Deutschen „Ein Seitensprung" benannt; die drei Autoren heißen Georges Berr, Dehère und Guille-

maud, der Übersetzer Karl Schönau. Hiemit ist alles von diesem Ehebruchs-, Verwechslungs- und Verkleidungsschwank gesagt, was sagenswert ist. Vielleicht sogar schon etwas mehr. Da im Verlaufe der drei Akte der Witz der drei Autoren immer dünner, der Wust von Unmöglichkeiten und Geschmacklosigkeiten, die sie aufeinanderhäuften, aber immer dicker wurde, suchten sich die Darsteller, die sich redlich Mühe gaben, schließlich damit zu helfen, daß sie einen parodistischen Ton anschlugen. Aber auch das verfing nicht recht, und so endete der Abend, der in munterer Stimmung begonnen hatte, mit einem ziemlich matten „Erfolge".



Die Frau vom Meere.

Schauspiel von Henrik Ibsen. Burgtheater 24. April 1903.

Gar seltsam spielen in den modernen Dramen des Sozialreformers Ibsen Romantik und Satire ineinander, und unter sich sind sie alle durch ein Netz von Fäden, die sich von Personen zu Personen, von Ideen zu Ideen spinnen, so eng verbunden, daß es in gewissem Sinne ein großer Dramenzyklus ist, der mit den „Stützen der Gesellschaft" oder doch mit „Nora" begonnen hat und den der Dichter mit seinem „Epilog" hat ausklingen lassen.

So bildet auch „Die Frau vom Meere" nur ein Glied in dem großen Gefüge und steht in mannigfachen Beziehungen zu den andern Werken des Dichters. In engstem Zusammenhange aber ist ihr Ideengehalt mit „Nora" und den „Gespenstern", während die Figur der „Frau vom Meere" selbst in mancher Hinsicht in Rebekka West auf Rosmersholm, dem „reizenden Meerweib", wie Ulrik Bendel sie nennt, ihre Vorläuferin hat.

In Nora führte uns der Dichter eine Frau vor, die, zur Erkenntnis gelangt, daß ihre Ehe keine wahre Ehe sei, weil sie nicht auf Wahrheit und Freiheit beruhe, den Gatten und die Kinder verläßt und sich nicht bestimmen läßt, auch nur eine einzige Nacht noch in dem Hause des „fremden Mannes", der ihr der Gatte jetzt ist, zu verweilen. In den „Gespenstern"

gab Ibsen denen die Antwort, die gefühlvoll um die von der Mutter verlassenen Kinder zeterten, er zeigte, daß, wo die Frau die Achtung vor dem Manne verlieren mußte, sie eben um der Kinder willen, der künftigen nämlich, die eheliche Gemeinschaft nicht fortsetzen dürfe. Und in der „Frau vom Meere“ erhalten die ihren Teil, die da jammerten, wohin es mit der bürgerlichen Institution der Ehe kommen würde, wenn die Gatten auseinandergehen könnten, sobald es ihnen beliebte. Die Freiheit, zeigt uns der Dichter, kräftigt die Ehe, wo aber etwas nicht klappt, wo also der Zwang seine vermeintlich erhaltende Wirkung üben sollte, da ist gerade er am ehesten geeignet, die Ehe zu sprengen.

Ellida hat den Arzt Wangel geheiratet, nicht aus Liebe, sondern um der Versorgung willen. „Du kamst und kauftest mich“, sagt sie. Aber sie hat ihn lieben gelernt. Doch etwas steht zwischen ihnen, das sie ihrem Manne verschwiegen hat. Sie hat sich einst mit einem fremden Seemanne verlobt, der hatte ihre beiden Ringe an einen Schlüsselring geschoben und zum Zeichen der Verlobung in das Meer hinausgeworfen. Dann mußte er fort. Er schrieb ihr, sie aber antwortete, daß alles zwischen ihnen aus sein müsse, doch er schrieb immer wieder nur, sie solle auf seine Wiederkunft warten. Und immer noch steht sie unter seinem Banne, unter dem Einfluß einer „unbegreiflichen Macht über die Seele“, und durch den steten Gedanken an den Fremden ist sie ihrem Manne ferngerückt. Und nun kommt der Fremde wirklich und verlangt, daß sie mit ihm gehe: „Das bedenke wohl, gehst du nicht morgen mit mir, dann ist alles aus.“ Zunächst wendet sie sich an Wangel um Rettung, aber je mehr die Zeit verrinnt, desto genauer erkennt sie, was allein ihr Hilfe bringen kann: frei muß sie wieder sein, ihr Mann muß ihr die Freiheit zurückgeben, damit sie in Freiheit wählen kann. Sonst weiß sie nicht, ob sie nicht „ein Leben in Freiheit, ein volles und unverkürztes,“ verscherzt habe. Nur so kann sie das „Grauenvolle“, „jenes Ziehen und Locken im eigenen Gemüt“ überwinden. Nur auf das, was sie „wählen“ kann, kann sie „verzichten“. Nach langem Kampfe, im letzten Augenblicke gibt ihr der Mann die Freiheit, er macht den „Handel rückgängig“,

der seinerzeit geschlossen wurde, und sagt: „Jetzt kannst du in Freiheit wählen. Und unter eigener Verantwortung.“ „In Freiheit und — unter eigener Verantwortung“ wiederholt Ellida: „Unter eigener Verantwortung auch? Darin liegt die Kraft der Wandlung.“ Sie klammert sich an Wangel an und sagt: „Nimmermehr verlass' ich dich von dieser Stunde an!“

Mit diesem Gedanken, daß nur die volle Freiheit der Frau die Kraft gibt, das „Grauenvolle, das abschreckt und anzieht“, jenes „Ziehen und Locken im eigenen Gemüt“ zu überwinden, das dem fremden Manne Macht gibt über ihre Seele und ihren Leib, mit diesem Gedanken ist in wundervoller Weise verwoben ein Zug tiefer Romantik.

„Der Mann ist wie das Meer“, sagt Ellida selbst. Nicht so sehr unter dem Banne des fremden Mannes als noch viel mehr unter dem Banne des Meeres stehend, wird uns Ellida vorgeführt. Sie gehört, wie Wangel sagt, „zum Meervolk“. „Haben Sie nicht bemerkt,“ fragt er Arnholm, „wie die Menschen da draußen am offenen Meer gewissermaßen ein Volk für sich sind? Es ist beinahe, als lebten sie des Meeres eigenes Leben mit. Es ist Wellengang — und auch Ebbe und Flut — in ihrem Denken wie in ihren Empfindungen.“ Und Ellida sagt zu Arnholm: „Ich glaube, wenn sich die Menschen nur von Anfang an gewöhnt hätten, ihr Leben auf dem Meere zu verbringen — oder vielleicht im Meere —, so wären wir weit vollkommener als wir jetzt sind. Nicht nur besser, auch glücklicher.“ Und: „Ich glaube, die Menschen ahnen selbst so etwas. Und tragen es mit sich herum wie eine geheime Reue und Kümmernis. Sie können mir glauben — eben darin hat die Schwermut der Menschen ihren tiefsten Grund.“ Und mit dem fremden Steuermanne da hatte Ellida meist vom Meere gesprochen: „Von Sturm und von Stille. Von finsteren Nächten auf dem Meer. Von dem Meer an glitzernden, sonnenhellen Tagen sprachen wir auch. Aber meist sprachen wir von den Walfischen und von den Delphinen und von den Seehunden, die in der Mittagshitze gewöhnlich draußen auf den Schären liegen. Und dann sprachen wir von den Möven und von den Adlern und all den anderen Seevögeln.“ Und da kam's ihr vor, „als wären sie

alle, Seetiere und Seevögel, mit ihm verwandt", und wäre auch sie „mit ihnen allen verwandt geworden". Ellida ist so zugleich eine Personifikation des geheimnisvollen Einflusses, den das Meer auf das menschliche Gemüt übt. Und der „Fremde" personifiziert gleichsam auch die magische Macht des Meeres.

Zwischen diesen Ranken der Romantik lugen aber gar spitze Stacheln der Satire aus den Zweigen der Dichtung heraus. Prächtige Spielarten des Verkehrs wohlerzogener junger Damen mit Personen des männlichen Geschlechts bieten Bolette und Hilde, die zwei Töchter Wangels aus erster Ehe. Um der Versorgung willen verlobt sich Bolette mit dem alternden Oberlehrer Arnholm, beide aber, besonders die halberwachsene Hilde, flirten mit dem lungenkranken Lyngstrand. Gott, es ist so langweilig den ganzen Tag, und dann hat das mit seiner Krankheit „solchen Reiz", findet Hilde. „Ihn anzusehen und ihn erzählen zu lassen, daß es nicht gefährlich ist, und dann, daß er ins Ausland reisen und Künstler werden will. Das alles glaubt er fest und ist so seelenvergnügt dabei. Und doch wird nichts daraus werden. Nie und nimmer. Er lebt ja nicht mehr lange. Sich das vorzustellen, das find' ich so spannend."

Ein Musterknabe von Egoismus ist aber auch der junge Mann. Wenn wir Hilde Wangel im Baumeister Solneß wieder begegnen, so ist der junge Bildhauer Lyngstrand wenigstens ein Vorläufer des gereiften Bildhauers Rubek im „Epilog", der im Interesse seiner Kunst die Frau nur als Modell ansieht, das ihn anregt und inspiriert. Wie der alte Rubek hinsichtlich der Frauen handelt, so philosophiert der junge Lyngstrand über sie. Die Ehe erscheint ihm wie eine Art Wunder, das darin liegt, „daß die Frau sich allmählich umwandelt und ihrem Manne ähnlich wird", und als das Herrliche für eine Frau dünkt ihm, daß sie dem Manne die „Arbeit leichter machen kann, indem sie um ihn ist und ihn hegt und pflegt und ihm das Leben recht angenehm macht."

All seinen Hohn für diese landläufige Auffassung vom Wirkungskreise der braven Gattin legt Ibsen Boletten in den Mund, wenn er sie antworten läßt: „Sie wissen selbst nicht, wie egoistisch Sie sind." Das hindert Bolette freilich nicht,

ihm zu versprechen, wenn er fort ist, werde sie treu und warm an ihn denken. Und er hofft auf ein Wunder und meint, „wenn ich wieder heimkomme als ein namhafter Bildhauer und in guten Verhältnissen und in der Fülle der Gesundheit" — ja freilich, was dann sein wird, sagt er vorsichtigerweise selbst nicht, er sagt nur: „das können Sie getrost hoffen". „Aber es kommt doch sicher nichts dabei heraus", seufzt Bolette. „Doch," erwidert Lyngstrand, „und wenn auch nur dabei herauskäme, daß ich um so leichter und flotter an meinem Werke arbeiten könnte." Für sie aber soll erquickend sein, „hier in der Abgeschiedenheit das Bewußtsein, daß sie ihm sozusagen beim Schaffen geholfen".

Und dann spricht er mit Hilde davon, was Bolette ihm versprochen, und auf ihre Frage, ob er Bolette dann heiraten werde, sagt er ganz ruhig „Nein". „Das wird sich nicht gut machen lassen. Denn ich darf die ersten Jahre an so was nicht denken. Und wenn ich mal so weit bin, dann wird sie wohl schon ein bißchen zu alt für mich sein, glaub' ich." Und auf die weitere Frage Hildes: „Aber doch wollen Sie, sie soll immer an Sie denken?" erwidert er mit der größten Naivität: „Ja, weil das für mich so förderlich ist. Für mich als Künstler, verstehen Sie." Und dann sagt er zu Hilde: „Wenn ich wieder nach Hause komme, dann sind Sie ungefähr so alt wie jetzt Ihre Schwester. Vielleicht sehen Sie dann auch so aus, wie Ihre Schwester jetzt aussieht. Und vielleicht denken und fühlen Sie dann ebenso wie jetzt Ihre Schwester. So daß Sie vielleicht dann Sie und Ihre Schwester — in einer Gestalt sind sozusagen." Also Hilde wäre es, die er dann vielleicht bereit wäre, zu heiraten. Bis dahin aber solle Bolette ihn — lieben. Und weil er das „spannend" findet, „da irgendwo in der Welt ein junges, feines und verschwiegenes Weib zu wissen, das Tag und Nacht still von Einem träumt", findet Hilde wieder den Gedanken an schwarze Kleider, „schwarz von oben bis unten", „ganz schwarz bis an den Hals — schwarze Halskrause — schwarze Handschuhe — und ein langer schwarzer Schleier hinten runter" so „spannend". Wie hat doch dieser seltsame Mann tief in die innersten Falten der menschlichen Seelen geblickt!

Die Aufführung gab dem Dichter nicht, was des Dichters gewesen wäre. Ihr fehlte die Stimmung, vor allem der Hauch des Romantischen, des „Grauenvollen“, der dieses Stück durchweht. Der Darstellerin der Hauptrolle insbesondere, Frau Bleibtreu, fehlt der romantische, man möchte fast sagen hysterische Zug für die „Frau vom Meere“. Aber natürlich, Frau Bleibtreu hatte jüngst ein paar große Erfolge, und da gibt man ihr, da man früher urteilslos nichts von ihr hielt, nun, ebenso urteilslos, Rollen, die sie nicht spielen kann. Manche Leute lernen eben gar so langsam — und dann noch dazu das Falsche. Wenn eine Schauspielerin die Frau Alving in den „Gespenstern“ und die Isabella in der „Braut von Messina“ glänzend spielt, dann folgt daraus noch lange nicht, daß sie die richtige Darstellerin für die „Frau vom Meere“ ist. Im Gegenteile, es ist von vornherein recht unwahrscheinlich, falls es sich nicht etwa um allumfassende Individualitäten wie die Duse oder die Sandrock handelt. Man hat eben im Burgtheater niemand für Rollen wie die „Frau vom Meere“. Und das ist mehr als ein Unglück, es ist eine schwere Schuld, wenn man die Kraft, die man so notwendig braucht, haben könnte, aber justament nicht haben will.

Auch Sonnenthals Wesen deckt sich nicht ganz mit der Figur des Distriktsarztes Wangel. Es kam nicht heraus, daß es diesem Manne an dem „rechten Zug“ fehlt, auch nichts von seiner Schwäche und von seinen kleinen Schwächen, von denen die Mädchen reden, insbesondere von der leichten Anlage zum Süffling, die er hat und die der Dichter so meisterhaft mit ein paar Strichen andeutet.

Gar nicht unheimlich war Herr Heine, der den unheimlichen „Fremden“ gab. Er spielte ihn mit einer geradezu beleidigenden Nüchternheit und Schnoddrigkeit. Was hätte Mitterwurzer, was hätte seinerzeit Gabillon aus der Figur gemacht!

Gründlich verdarb auch Herr Frank seine prächtige Rolle, den jungen Lyngstrand. Die unheimliche Geschichte mit dem „Fremden“ auf dem Schiffe ging ganz verloren, und weil er einen Lungenkranken spielte, meinte er wohl, er müsse so leise und undeutlich reden, daß man recht wenig verstehe, und so

verschluckte er auch die meisten seiner Pointen, sogar die „Hebamme", die er Hilden zu versetzen hatte.

Auch Herr Treßler war diesmal in der Rolle des Ballested nicht so gut, als wir es von ihm schon seit geraumer Zeit gewohnt sind. Er machte zu viel und so fiel die Figur aus dem Ibsenschen Drama heraus.

Sehr gut gab Frau Retty die vom Dichter herrlich gezeichnete Gestalt der Hilde — nur „verkörperte" sie dieses halbwüchsige Mädel etwas zu viel, doch das ist ja nicht ihre Schuld. Vortrefflich waren in der „Verlobungsszene" Herr Nissen als Oberlehrer Arnholm und Frau Medelsky als Bolette. Sie griffen keck zu und scheuten sich nicht, die Leute lachen zu machen, wo der Satiriker die Linien führt. Heute kann man das schon riskieren, heute wissen die Leute schon, daß man bei Ibsen auch lachen darf. Besonders den Schluß der Szene spielte Frau Medelsky sehr lieblich — wenn auch vielleicht nicht ganz im Sinne der Dichtung.

Der Dekorateur, um auch seiner nicht zu vergessen, hat uns einen stimmungsvollen Park und einen echten Fjordprospekt beschert. Störend war nur der auf den Gletscher hinaufgemalte Schatten, der unbeweglich an demselben Flecke beharrte und sich noch immer vom hellen Schnee abhob, als die Sonne längst gesunken war und die Dämmerung der Nacht zu weichen begann. Allzu natürlich wird auch in der Dekoration oft unnatürlich.

Gastspiel des Neuen und des Kleinen Theaters aus Berlin.

1. Gorkijs „Nachtasyl".

1. Mai 1903.

Alljährlich, wenn es gegen den Sommer geht und in andern Städten das Theaterleben bereits verflackert, dann beginnt bei uns in Wien die eigentliche literarische Saison. Dann kommen theaterkundige Direktoren aus Berlin hieher, bald der, bald der, und spielen den erstaunten Wienern das Neueste aus der

Weltliteratur vor, das die hiesigen Bühnenleitungen ihres Publikums nicht für würdig oder dessen sie ihr Publikum nicht für würdig erachtet hatten, oder beides in einem ausgedrückt, von dem sie sich keine den Durchschnitt erreichenden Einnahmen versprochen hatten. Und seltsam, die Fremden machen dabei glänzende Geschäfte. Es muß also doch in der Rechnung der Heimischen etwas nicht gestimmt haben.

Diesmal ist das Berliner Kleine Theater zu uns gekommen und es hat am 1. Mai sein Gastspiel im Deutschen Volkstheater mit Gorkijs „Nachtasyl" eingeleitet. Mit einem „Schlager" also in literarischer und — soweit es beim Theater ein Prophezeien überhaupt gibt — voraussichtlich auch in finanzieller Hinsicht. Freilich, die Literaturmöpse meinten seinerzeit, Gorkijs „Nachtasyl" sei überhaupt gar kein richtiges Drama. Und wenn ein Stück nach den Vorstellungen der Literaturmöpse vom Wesen und von der Form des Dramas kein richtiges Drama ist, dann rollen die Literaturmöpse die Augen und erheben den einen Hinterfuß. Nun übt aber Gorkijs „Nachtasyl" eine gewaltige, erschütternde, hochdramatische Wirkung aus. Und so dürfte der Fehler denn doch nur in den Ansichten der Literaturmöpse über das Wesen und die Form des Dramas liegen.

Wenn einer den Inhalt des „Stückes" zu erzählen versuchte, könnte es allerdings gar wohl geschehen, daß er die Erzählung des Dramas beendigt, aber seinen tiefern Gehalt, sein Bestes übergangen hätte. Denn die Handlung des Dramas tritt zurück hinter den Personen des Dramas und ihrer innern Art, und Handlung und Personen wieder treten zurück hinter den Gedanken, die ausgesprochen und angeregt werden, hinter der Grundidee, die das Ganze durchzittert.

Ein Mensch mit einem menschlich fühlenden Herzen erscheint in einem Kreise Verworfener und Ausgestoßener. Der Einfluß, den er, ihn durchmessend, auf sie übt, das ist die Handlung des Stückes. Und seine Personen sind Menschen, wirkliche Menschen — sonst nichts. Das ist die einzige wahre Künstlerschaft, die unmittelbar nach der Natur zu bilden vermag, die sich frei halten oder frei machen kann von der überlieferten Schablone und mit eigenem Auge die Natur sieht, wie sie —

zu sein scheint. Auch der Naturalismus hat schon seine Formulare und Schablonen, wie alle andern „Richtungen“ sie haben. Mit ihnen arbeiten die „Macher“, wenn sie glauben, von ihrem eigenen Genius zu den verrücktesten Purzelbäumen inspiriert zu sein. Nicht die „Richtung“ macht den Künstler, sondern die Gabe der unmittelbaren Anschauung. Nur ein „Seher“ kann ein „Könner“ sein.

Und Gorkij ist ein solcher „Seher“. Aber mit dem Sehen allein ist's im Drama und in der Kunst nicht getan. Und Gorkij ist mehr als ein bloßer „Seher“. Nicht nur eine Schar lebenswahrer Gestalten, nicht nur eine Fülle tieferfaßter Gedanken läßt er an uns vorüberziehen, aus dem Innersten seines Werkes spricht es zu uns mit ergreifender, mit erschütternder Gewalt, und indem der Dichter die äußere Erscheinung und den innern Gehalt in den denkbar größten Gegensatz zu einander gestellt und sie doch zugleich zu einer höhern Einheit vereinigt hat, hat er uns auch der Form nach ein herrliches Kunstwerk geschenkt.

Die Menschen sind niedrig, verkommen, roh, erbärmlich, ekelhaft. So heult es wild und schrill aus dem Getriebe des Ganzen heraus. Und wenn man, betäubt von dem scheinbar wirren Durcheinander, daran ist, es aufzugeben, der einzelnen Stimmen zu achten, wenn man die Empfindung hat, als versänke man in diesem Chaos von Schmutz, Elend und Verworfenheit — da erfaßt die Seele auf einmal einen Ton, so tief, so weich, so voll, so warm. Und sie vernimmt ihn als etwas, das nicht wie ein Neues sich hervordrängt, als etwas, was von Anfang an in mächtiger Schwingung miterklang und miterzitterte und schon die Grundstimmung angab, bevor es noch bemerkt und erkannt wurde, wie wir des Glockentones, der die Luft durchschwirrte, uns manchmal erst bewußt wurden, wenn er schon in dem Getümmel des Tages verklang.

Liebet die Menschen, erbarmt euch der Menschen, liebet die Menschen, so klingt es heraus aus den Stätten des Lasters, der Verkommenheit, des Schmutzes, wo Selbstsucht, Haß, Leidenschaft, Verbrechen ihr Unwesen treiben. Liebet die Menschen, erbarmt euch der Menschen, liebet die Menschen. Je schlechter,

je abstoßender sie sind, desto mehr bedürfen sie der Liebe. Liebe lindert nicht nur ihr Leid, Liebe bessert sie, Liebe erhebt sie. Und wie hoch sie die Liebe erhebt, zeigt uns der Dichter, indem er einen jener Ausgestoßenen, auf den ein Strahl der Liebe gefallen war, das hohe Lied von der Würde, von der Erhabenheit des Menschentums anstimmen läßt. So erwächst aus den „Tiefen des Lebens“, aus der menschlichen Niedrigkeit und Erbärmlichkeit, nicht der Menschenhaß, nicht die Menschenverachtung, sondern die Menschenliebe, die Erkenntnis der Menschenwürde. Das ist der innerste Kern von Gorkijs Dichtung und darin liegt die soziale Bedeutung seines Kunstwerkes. Und darum war es ein glücklicher Gedanke oder doch eine glückliche Fügung, daß die Tragödie vom menschlichen Elend und von der menschlichen Liebe unserm Theaterpublikum gerade am 1. Mai vorgeführt wurde, an dem Tage, der auch als Festtag für die gedacht ist, denen die Erniedrigung durch das Elend droht und die daher der Erhöhung durch die Liebe am meisten bedürfen.

Das Publikum folgte der Aufführung mit großer Ergriffenheit, man möchte fast sagen mit Andacht. Nach den Aktschlüssen aber zollte es der gedankenreichen, gewaltigen Dichtung nicht minder wie der mustergültigen Darstellung stürmischen Beifall. Wohl selten hat man irgendwo eine so sorgfältig ausgeglichene, abgetönte Vorstellung gesehen, wie diese Vorstellung des „Nachtasyls“ es ist, in der jeder an seinem Platze steht, keiner störend aus dem Rahmen des Ganzen tritt und fast alles vorzüglich ist. Und so gut auch jeder Einzelne ist, das Beste an ihnen allen ist doch ihr Zusammenspiel. Den meisten persönlichen Beifall erntete Herr Waßmann in der Rolle des „Barons“, die er zuerst schon der äußern Erscheinung nach köstlich gestaltete, indem er eine Figur schuf, die zugleich Typus eines Aristokraten, eines Verbrechers und eines Affen zu sein schien, und die er dann zum Schlusse hoch emporhob zu tragischer Wirkung, auch für dieses menschliche Wesen die Stimme des Mitempfindens im innersten Grunde unseres Herzens erweckend. Es wäre aber ungerecht, neben dieser einen Sonderleistung nicht auch der mit raffinierter Steigerung durchgeführten Wassilissa von Rosa Bertens, der prächtig gezeichneten Nastja von Gertrud Ey-

soldt, des Satin von Vallentin, des Schauspielers von Reicher und des Pilgers Luka, den der Direktor Max Reinhardt gab, ausdrücklich zu gedenken. Mit schöner, ungekünstelter Wirkung spielte auch Frau Vallentin das dahinsterbende arme Schlosserweib, in dessen Gatten, Herrn Licho, das Publikum einen alten Bekannten wieder begrüßen konnte, der ihm jetzt freilich viel besser zu gefallen schien als zur Zeit, da er Mitglied des Deutschen Volkstheaters war.

2. Wedekinds „Kammersänger". „Familienidyll" von Oskar Méténier. „Kollegen" von Annie Neumann-Hofer. Serenissimusspiele.

3. und 4. Mai 1903.

Im Deutschen Volkstheater zeigten Sonntag Nachmittag die Berliner Gäste, daß sie sich auch auf die heitere Art gar wohl verstehen. Sie spielten zwei satirische Komödien, die sie mit verschiedenen Serenissimusscherzen garnierten. Das „Familienidyll", bezeichnet als „Szene nach dem Französischen des Oskar Méténier", führt uns eine Gaunerfamilie vor, die gemütvoll Mutters Geburtstag feiert und in inniger Trauer eines an eben diesem Tage gehenkten Freundes des Hauses gedenkt. Besonders wirksam gaben Hans Waßmann und Richard Vallentin die hoffnungsvollen Söhne des zärtlichen, biedern Ehepaares. In den „Kollegen", einem lustigen Stücke von Künstlerlaunen und Künstlereitelkeit, dessen Verfasserin Frau Annie Neumann-Hofer ist, erregten Hans Waßmann und Gertrud Eysoldt als Virtuosenpaar und Emanuel Reicher als schlauer Impresario viel Heiterkeit. Besonders hervorgehoben zu werden verdient das feine, liebenswürdige Spiel der Eysoldt. Eine prächtige Figur ist der Serenissimus Viktor Arnoldts, Serenissimus, der die Vorgänge auf der Bühne mit Bemerkungen von jener Albernheit einleitet, begleitet und beschließt — die in der öffentlichen Meinung nachgerade zu die Qualität eines stehenden Attributs des Duodezfürstentums erlangt zu haben scheint. Übrigens sehe ich nicht ein, warum, wenn es verboten ist, die großen Monarchen auf der Bühne lächerlich zu machen,

es gestattet ist, die Kleinen auf ihr zu verhöhnen. Oder umgekehrt.

Im Deutschen Volkstheater gelangte gestern das Programm der sonntägigen Nachmittagsvorstellung zur Wiederholung, bereichert durch Frank Wedekinds Tragikomödie „Der Kammersänger". Das prächtige Stück mit seinem schneidenden Hohn ist in Wien bereits von seinen Aufführungen im Josefstädter Theater her bekannt, an dem ja vor kurzem auch Wedekinds „Marquis von Keith" zu Ehren gebracht wurde. Ganz ausgezeichnet, völlig in ihrer Rolle aufgehend, war wieder Gertrud Eysoldt, voll tragischer Kraft, wo sie tragisch sein sollte, haarscharf an der Schneide des Lächerlichen stehend, wo die Intention des Dichters sie dort hinstellt. Mit großer Wirkung gab auch Viktor Arnold seinen Professor Dühring. Der Darsteller des Kammersängers Gerardo, v. Winterstein, war außerordentlich korrekt. So gewiß der „Kammersänger" der Mann der Korrektheit ist, jener hergebrachten, geschäftsmäßigen Korrektheit in Kontrakts- und Liebessachen, so erschöpft sich das Wesen dieser Figur doch nicht in dieser Eigenschaft.

3. „Pelleas und Melisande."

6. Mai 1903.

In Ibsens Dramen hat alles im Gange der Handlung und in den Reden der Handelnden einen natürlichen Sinn, und manches außer diesem auch noch einen symbolischen Sinn. In Maeterlincks Märchendramen sehen wir wohl deutlich die allgemeinen Umrisse der Märchenhandlung vor uns und erschauern in der düstern Stimmung des Todes, die alles durchweht, aber manchmal können wir bei den einzelnen Reden uns nicht denken, daß sie einen natürlichen Sinn haben, und oft können wir uns bei ihnen nur denken, daß sie vielleicht einen symbolischen Sinn haben. Aber nicht auf die einzelnen Worte und ihren exakten Sinn kommt es dem Dichter an, nur darauf, daß sie im Zusammenhalte mit den puppenartigen Figuren seiner Märchenspiele eine gewisse Grundstimmung in uns erwecken, variieren und festhalten, die er benützt, die letzten Fragen des

Lebens, das geheimnisvolle Problem des Todes unserm Gemüte näher zu bringen.

Maeterlinck selbst sagt von den Dramen der ersten Periode seines Schaffens, daß sie alle „die unendliche, finstere, heimtückisch geschäftige Gegenwart des Todes erfüllt". „Das Rätsel des Daseins wird nur durch das Rätsel seiner Vernichtung beantwortet. Und obendrein ist dieser Tod eine gleichgültige und unerbittliche, blindlings drauflos tappende Macht, die mit Vorliebe die Jüngsten und am wenigsten Unglücklichen dahinrafft... Es handelt sich auch nur um kleine, zarte, zitternde und tatenlos grübelnde Geschöpfe; und die Worte, die sie sprechen, die Tränen, die sie vergießen, erhalten nur dadurch eine Bedeutung, daß sie in den Abgrund stürzen, an dessen Rande das Stück spielt, und daß dieser Sturz mitunter einen Widerhall weckt, der die Annahme zuläßt, der Abgrund sei bodenlos, weil der Schall, der aus ihm heraufdringt, dumpf und verworren ist."

So äußerte sich Maeterlinck selbst über den Grundcharakter und die Sonderart dieser Dramen, in denen der Tod die Rolle der „erhabenen Person" spielt, zu einer Zeit, da er es für „redlicher und weiser" hielt, den Tod „von diesem Throne" in unserer Weltauffassung und der Dichtkunst, „der ihm vielleicht nicht gebührt, zu verweisen". In „Aglavaine und Selysette" hatte der Dichter die Entthronung des Todes vergeblich versucht. Der Dichter wollte, daß der Tod „der Liebe, der Weisheit oder dem Glücke einen Teil seiner Macht abtrete"; aber der Tod hat ihm „nicht gehorcht". In „Blaubart und Ariane" hat Maeterlinck den Tod dann symbolisch justifiziert, und in „Schwester Beatrix", wie er sich selbst ausdrückt, „die ersten tastenden Schritte" gemacht „zu einer Schaubühne des Friedens, des Glückes und der Schönheit ohne Tränen". Für „Monna Vanna" dürfte freilich diese ideale Schaubühne der Zukunft, auf der „die unbewußte, aber starke und überzeugungsvolle Weltauffassung des Dichters seinem Werk eine höhere Weihe verleiht", wohl nicht die richtige Stätte sein.

„Pelleas und Melisande", das unsere Berliner Gäste uns gestern brachten, gehört noch ganz der Dramatik des Todes an. Es ist ein einfaches Spiel im Märchenton, das uns Liebesleid

und Liebestod des Pelleas und der Melisande, der Gattin Golauds, vorführt, wie „Aglavaine und Selysette“ das Liebesleid Aglavainens und Meleanders und den Liebestod der Selysette, der Gattin Meleanders, behandelt; und in all jenen märchenhaften Schlössern, Gängen, Gewölben, Grotten, Türmen, in denen und mit denen Maeterlincks Märchenstücke spielen, wehen auch hier die Schauer des Todes, wie der Dichter auch am Strande des Meeres, im Rauschen der Gärten, am Rande der Springbrunnen sie uns ahnen läßt.

Lassen sich die Märchendramen Maeterlincks nur aus ihrer besonderen künstlerischen Absichten heraus ganz verstehen, so können sie auch nur durch einen besondern künstlerischen Stil ganz zur Geltung gebracht werden. Ein darauf hinzielendes Streben kann nun die Darsteller leicht zum Minaudieren und zu Mätzchen aller Art verleiten. Die Schauspieler des Reinhardtschen Ensembles hielten sich mit Recht zunächst an die Einfachheit und suchten in ihrem Rahmen der Sondernatur der gegebenen Aufgabe gerecht zu werden; aber nicht nur, daß ihnen dies im allgemeinen nicht gelang, sie füllten diesen Rahmen mehr mit Nüchternheit als mit Poesie aus, und statt sich in die innere Stimmung der Dichtung zu versenken, um so auch Stimmung bei den Zuhörern zu erwecken und festzuhalten, bemühten sie sich mehr, die äußern dramatischen Effekte herauszuarbeiten, wodurch einzelne Szenen, wie die Ausholung des Kindes, das Verhör der Sterbenden, geradezu einen brutalen Charakter bekamen.

Am nächsten kam dem Ziele, das bei der Aufführung derartiger Maeterlinckschen Stücke anzustreben wäre, wohl Fräulein Lucie Höflich, die Darstellerin der Melisande, aber auch sie erweckte mehr eine Vorstellung davon, wie die ganze Sache etwa gemacht werden könnte, als daß von einer erfolgreichen Durchführung ihrer Aufgabe hätte die Rede sein können. Geradezu gefährlich jedoch war die derbe Art, in der die scheuerlustigen Mägde am Schloßtore einsetzten. So erweckt man nicht die düstere Vorahnung blutigen Mordes, der die Schwelle mit unaustilgbarem Schatten färben wird, sondern gibt jenen, denen der gute Wille fehlt, auf die Intentionen des Dichters einzugehen,

Gelegenheit, durch vordringliches Lachen die Stimmung von Anfang an zu gefährden. Viel besser war allerdings die zweite Szene der Mägde; wahrhaft stimmungsvoll war das aus der Tiefe heraufklingende Lärmen und Lachen der in der Sonne sich tummelnden Kinder gemacht.

Wie schwierig es übrigens sein mag, die richtige Art der Darstellung für diese fernab von den gewöhnlichen Pfaden unserer Schauspielkunst liegenden Aufgaben zu finden, können vielleicht am besten die eigenen Worte des Dichters zeigen, die er von seiner „Prinzessin Maleine" gebraucht, die aber auch für „Pelleas und Melisande" noch immer mehr Geltung haben, als er anzunehmen scheint. Maeterlinck sagt: „Es wäre, um ein Beispiel anzuführen, nicht schwer gewesen, manche gefährliche Naivität, einige unnütze Szenen und die Mehrzahl jener erstaunten Wiederholungen auszumerzen, welche den Personen den Anschein von etwas schwerhörigen Schlafwandlern geben, die beständig aus einem schweren Traum erweckt werden müssen. Ich hätte hier und dort auch ein Lächeln unterdrücken können. Aber der Dunstkreis, in dem diese Gestalten leben, und selbst die Landschaft wäre dadurch verändert worden. Auch ist dieser Mangel an Hellhörigkeit und Schlagfertigkeit ein wesentlicher Bestandteil ihrer Geistesverfassung und entspricht ihrer etwas düstern Weltanschauung."

Eine besondere Hervorhebung verdienen die stimmungsvollen Dekorationen, die ganz aus dem Geiste der Dichtung geschaffen sind. Die hinzugetane Musik hingegen entsprach mehr der Darstellung.

Mutter. Die stillen Stuben.

„Mutter", Schauspiel in einem Akt von M. E. delle Grazie. „Die stillen Stuben", Schauspiel in drei Akten von Sven Lange. Burgtheater 12. Mai 1903.

Frau Oberlehrer Helga Theysen ist erst vierundzwanzig Jahre alt. Ihr Mann hat immer Kopfweh. Achtzehn Stunden wöchentlich hält er Schule, und wenn er nicht Schule hat,

liest er. Was sollte er auch sonst tun, fragt er selbst. Geld hat das Ehepaar keines und dabei die Anwartschaft, daß es auch nie welches haben wird. Und so findet Helga, es sei, „als wär' alles aus". „Aber es ist nicht aus," erklärt sie dem Herrn Amtsanwalt Carsten — „es kann nicht aus sein — wenn man erst vierundzwanzig Jahre alt ist!" Und der Herr Amtsanwalt Carsten ist erst dreiunddreißig Jahre alt und er liebt das Leben und hat einen „so besonders starken Drang zum Leben", und nun sitzt er da in dem kleinen Städtchen als Amtsanwalt mit der Aussicht, er „werde wohl einmal als Amtmann enden". Und so sieht er die Dinge ungefähr so an wie Frau Helga und kann auch nicht glauben, „daß alles aus sei".

Und auch sonst ist es, als wenn ein gleiches Geschick die zwei vereinte. Bei beiden war es eine Katastrophe, die den Vater traf, durch die sie ihrem Lose zugedrängt wurden. Carstens Vater war Militär, „das stärkste Talent in der Armee". Die Welt schien seinem Sohne offen zu stehen, da stürzte der General vom Pferde, und da man in Dänemark Generale, die auf den Kopf gefallen sind, nicht brauchen kann, war es „innerhalb einer halben Minute" mit seiner Zukunft und der seines Sohnes vorbei. Und Helgas Vater ist „auch einer, der vom Pferd gestürzt ist". Er war der erste Advokat hier in der Stadt. Vor fünf Jahren noch. Da kam er in Geldschwierigkeiten. Unter normalen Umständen hätte er sie wohl leicht überwinden können, aber seine Frau war plötzlich gestorben und das hatte ihn so gelähmt, daß er „alles gehen ließ, wie es ging" und bankerott wurde. Damals war es wohl, den beiläufigen Zeitangaben[1]) des Dialoges nach, daß Oberlehrer Theysen Helga Christensen zur Ehe nahm und — bekam.

Ohne das würde er sie nämlich kaum gekriegt haben. Helga freilich sagt: „Es gibt keinen besseren, feineren, vornehmeren Menschen auf der Welt!... Herrgott — was wär' ich ohne ihn! Alles auf der Welt hat er mich gelehrt! Eine kleine, dumme, hohle, alberne Gans — eine kleine dumme Gans — etwas

---

[1]) „Erst fünf Jahre," sagt sie, „sind seit Vaters Niedergang her;" „fast sechs Jahre," sagt sie, „ist sie verheiratet." Welche feine Unterscheidung in der Ausdrucksweise!

anderes wär' ich nicht. Er hat mich alles gelehrt. Er erweitert meinen Gesichtskreis jeden Tag. Kein — — kein Mensch auf Erden ist so gut und lieb zu mir gewesen wie er!" Aber das geht wohl mehr auf die Zeit nach der Katastrophe. Und der Schwiegervater ist ihm gar nicht grün. „Der Herr Oberlehrer hat eine Erziehung allerersten Ranges genossen," sagt er zu Carsten; „er ist ein feiner Mann und ein gebildeter Mann und ein edler Mann" — aber „ich kann ihn nicht ausstehen". Er nimmt nicht die Hand, die der eintretende Schwiegersohn ihm „vorsichtig" entgegenhält, und da er wieder draußen ist, sagt er von ihm: „Sein Herz ist ein leerer Schwamm — und der Pfeifenkopf, den er da oben sitzen hat — ist faul. Er qualmt." „Nehmen Sie sie fort von hier," raunt er Carsten ins Ohr, „eh' es zu spät ist! — so nehmen Sie sie doch! — — — Ach, glauben Sie mir, junger Mann — sie hat ein weiches Herz —. Ich kenn' sie von klein auf — sie ist gut — wie ihre Mutter. Man muß nur anklopfen — Klopfen Sie an, junger Mann — klopfen Sie an! — Sie sind ja schon halb drin!" Und zur Tochter sagt er einfach: „Nicht wahr, mein süßes Kindchen — du kannst ihn ein bißchen leiden?... du hast ihn ja lieb, Kindchen — warum sagst du es ihm nicht?"

Ein sonderbarer Vater, werden wir uns denken. Wir erinnern uns wohl, gesehen zu haben, daß Mütter, denen der Gatte oder Bräutigam der Tochter nicht zusagt, dieser gelegentlich einen Wink mit dem Zaunpfahle geben, daß sie sich auch einmal was Besseres zukommen lassen solle — aber dem Vater liegt solches Mitgefühl mit vermeintlichem Liebesmißgeschick der Tochter doch ferner. Und die bloße Sorge um die Zukunft des Kindes, die bloße unbestimmte Abneigung gegen den Schwiegersohn genügen uns nicht, den Vorgang ganz zu erklären. So müssen wir uns denn hier schon denken, daß ein ganz bestimmter Grund obwaltet, der den Schwiegervater antreibt, so gewaltsam in die Ehe seiner Tochter einzugreifen, daß seinem Hasse ganz besondere Motive zu Grunde liegen.

„Jetzt steht ihr da, wie Adam und Eva im Paradiese — Und sie sahen, daß sie nackt waren," sagt der seltsame Vater, nachdem er den Schleier weggezogen, der die Empfindungen der

beiden gerade noch zur Not bedeckt hatte — und läßt sie allein. Und Carsten will sich ihr schon nähern, aber Helga weist ihn zurück. Ja sie wendet sich hilfesuchend an ihren Mann: „Du mußt gut zu mir sein, hörst du? Du mußt auf mich achten. Du mußt nie von mir weggehen," und da Carsten ihr in einem Briefe seine Liebe gesteht, erzählt sie alles dem Gatten. Der aber kriegt, da er hört, daß Carsten kommt, wieder sein Kopfweh und will zunächst weggehen, und da seine Frau dieses Kopfweh denn doch für unzeitgemäß erklärt, trinkt er seinen Kaffee „in aller Seelenruhe" und erklärt seiner Frau, die ihm gesteht, daß sie ohne seine Hilfe Carstens Geliebte würde, rund heraus: „Ich kann dir nicht helfen. Ich kann nicht als Ehegatte jetzt sprechen — weder als *dein* Mann im besonderen, noch als Ehemann im allgemeinen, dessen Pflicht es ist, „seinen Herd zu schützen" — wie man zu sagen pflegt. Ich kann nur sprechen als ich selbst — als Niels Theysen — das einzige, was ich eigentlich bin." „Ich glaube überhaupt nicht, daß ein Mensch dem anderen helfen kann, wenn wirklich etwas auf dem Spiele steht." Und: „Ich hab' es seit einiger Zeit bemerkt, aber ich habe nichts dagegen getan. Was hätt' ich auch tun sollen?" „Vollständig allein mußt du entscheiden, was du jetzt tun willst."

Da wirft sich Helga, die sich fühlt „wie ein kleines Kind, das sich auf der Straße verlaufen hat und das von allen verlassen ist", Carsten selber an den Hals. Das heißt, sie erklärt ihm, sie wolle sich auf kein Verhältnis mit Absteigequartier und dergleichen einlassen, fragt ihn, ob er genug Geld habe, um sein Amt aufzugeben und mit ihr wegzugehen, und erst nachdem sie befriedigende Aufschlüsse erhalten hat, ladet sie ihn ein — sie zu küssen. Und mit diesem Kuß erscheint ihr auch die Frage des Heiratens und des Kinderkriegens entschieden. „Ich habe ja keine Kinder — ich hab' immer welche haben wollen — aber jetzt ist es ja ganz gut, daß ich keine habe. Sie werden mich ja doch heiraten, nicht wahr? ... Na ja — dann werden die Kinder schon kommen. Es wäre doch verwunderlich, wenn ich keine Kinder haben sollte."

Und nun gehen sie ins Nebenzimmer, mit Theysen alles ins Reine zu bringen. „Haben Sie keine Angst," meint Helga,

„er wird Ihnen eine Zigarre anbieten.“ Aber verstört kommen beide zurück. Das unheimliche Aussehen Theysens, der Blick seiner Augen hat sie beide überwältigt und in ihnen dämmert die Erkenntnis, Theysen nehme das Ganze doch vielleicht anders, als sie gedacht hatten.

Hier eigentlich erst ist es, wo der Dichter in unendlich feiner und leiser Art uns den Schlüssel zu dem Verständnisse der Vorgänge in Helgas Seele gibt. Sie hat die Empfindung, ihr Mann liebe sie nicht, er mache sich nichts aus ihr, und dieser Gedanke treibt sie Carsten in die Arme. Und so konnte sie ihrem Manne mit Recht sagen: „Wenn du dir was aus mir machst — dann mache ich mir nichts aus ihm.“ Und so starrt sie jetzt, da Carsten die Vermutung ausspricht: „Ich glaube — er liebt Sie“, eine Weile vor sich hin, „preßt die Hände gegen die Brust und lächelt schwach“. Aber der Gedanke hält offenbar nicht Stand bei ihr, und schon im nächsten Augenblicke wirft sie sich Carsten „fassungslos in die Arme und drückt ihn an sich“: „Dich lieb' ich ja.“ Und gleich heute noch will sie zu ihm kommen.

Freilich, Carsten zweifelt daran, daß sie kommen werde. Aus ihren Worten kann er diesen Zweifel nicht schöpfen, so muß er aus ihrer ganzen Art, die der Dichter nur in leisen Bemerkungen andeutet und die uns plastisch die Darstellerin vor Augen zu führen hat, entnehmen, daß viel mehr sie zurückhält, als sie selber ahnt. „Trotzig und herausfordernd“ blickt sie nach der offenstehenden Türe, durch die man zu jener vom Zuschauerraum aus nicht sichtbaren Türe gelangt, hinter der das Zimmer ihres Gatten liegt. Nach innerm Kampfe geht sie in jener Richtung ab — aber mit „verstörter Miene“ kommt sie sofort zurück: „Zugeschlossen.“ „Was soll ich tun! Ist denn keiner, keiner, der mir hilft?“ Da kommt ihr der Gedanke an die Mutter. Ihr Beispiel soll ihr Lehre sein. Sie eilt zum Vater, ihn zu fragen, ob nicht auch Mutter dereinst einen Andern geliebt habe — und was sie getan hat.

Sie kommt gerade recht, denn eben saß so etwas wie der Geist der Mutter zwischen dem Vater und einer nächtlichen Besucherin namens Josefa, einer recht merkwürdigen Dame, über die wir nur erfahren, daß das „Ablegen“ der Kleider „ihr

Geschäft" sei und daß sie dieses ihr Geschäft früher in Kopenhagen ausgeübt habe. Der Vater schiebt Josefa in eine Kammer, in der sie verschwindet, öffnet der pochenden Tochter und steht ihr Rede. Ja Mutter „hat einen Andern gern gehabt". Aber sie ist nicht, wie die Tochter meint, „zu dem Andern gegangen", sondern sie nahm Gift, denn sie wollte nicht ..." „In ihrer Hand lag — als sie tot war — ein Stück Papier, darauf stand: ‚Ich bin dein.'" Ja, aber wessen? Der Zweifel darüber hat den Vater „zu einem gefallenen Manne gemacht". „Ich habe ja mit ihm — dem Andern," sagt er, „darüber gesprochen. Aber was hat er mir sagen können? Daß nichts zwischen ihnen vorgegangen war — als ob ich das nicht gewußt hätte! Aber — ob er es war, den sie geliebt hat, als sie starb — oder ob ich es war — das weiß ich bis zu diesem Augenblicke nicht." Da will Helga, erschüttert von der Lehre, die ihr die Mutter sterbend gegeben, ihrem Beispiele folgen, aber der Vater entreißt ihr das Gift, und eben zu rechter Zeit kommt Theysen, der seine Frau bei ihrem Vater sucht. „Nie vorher hab' ich gewußt, daß ich dich so gern hab'," sagt er jetzt auf ihre Frage, ob er sie liebe, und jetzt wollen sie beide — leben. So wenigstens in der Fassung des vorliegenden Buches, während in einer andern, angeblich ältern, die im Burgtheater bevorzugt wurde, Helga das Gift wirklich nimmt und stirbt.

Ja, mag sich der unaufmerksame Leser, oder der Mann, der eine nicht in das Innere des Stückes eingehende Vorstellung gesehen hat, fragen, wie nun, wenn der Oberlehrer wieder Kopfweh kriegt? Und ist er nicht wirklich ein leerer Schwamm mit einem qualmenden Pfeifenkopf, wie der alte Christensen ihn genannt hat? Warum kann er jetzt, wo es fast, oder, nach dem ersten Entwurfe des Dichters wirklich zu spät ist, was er früher nicht gekonnt hat, da es Zeit war? Das ist aber eben das Eigentümliche, das Reizvolle an Sven Langes Drama, daß es auf den ersten Blick roh und willkürlich gesucht und verdreht erscheinen mag und daß sich die ganze wundervolle Psychologie, die darin liegt und vom Dichter fast ängstlich verborgen ist, nicht aus dem Perorieren und Selbstbespiegeln der Handelnden, sondern nur mählig aus dem Ganzen heraus erschließt. So spricht es

der Dichter nirgends aus, was zwischen Theysen und Christensen gestanden hat, nur erraten läßt er es uns, daß Theysen es war, den Frau Christensen geliebt hat, und erst wenn wir zu dieser Erkenntnis gekommen sind, erfassen wir auch, was zwischen Theysen und Helga gestanden hat. Auf der einen Seite der Mann, der ein Mädchen, um es zu versorgen, aus Liebe zur Mutter geheiratet hat, sie mehr als Kind denn als Weib liebend — auf der andern eine gesunde Frau, die Liebe will, Gattenliebe und — Kinderliebe.

Nun verstehen wir auch die kühle Philosophie Theysens, mit der er seine Passivität motivierte: „Wenn wir schon kein Unglück voneinander abwenden können, so brauchen wir jedenfalls einander nicht ein Glück zu versperren.“ Jetzt verstehen wir aber auch, daß schließlich in dem Herzen Theysens die Tochter an die Stelle der Mutter rückte und daß der drohende Verlust, das Ängstliche der ganzen Situation diesen Wandlungsprozeß zum Ausdrucke und ihm zum Bewußtsein brachte. Jetzt wird der Oberlehrer nicht mehr Kopfweh kriegen und Frau Helga wird es auch bald nicht mehr an Kindern fehlen. Jetzt wird es laut werden in den „stillen Stuben“. Und darum war auch ihr Tod keine dramatische Notwendigkeit.

Vor Langes mit feinster Kunst komponiertem Drama wurde das Schauspiel „Mutter“ von M. E. delle Grazie gegeben. Das Stück gehört zum Einakterzyklus „Zu spät“ und hätte seinerzeit in dessen Rahmen gegeben werden sollen. Viele hatten geglaubt, die Erkrankung der Frau Mitterwurzer, mit der damals die Weglassung dieses Dramolets motiviert worden war, sei nur der Anlaß gewesen, einer gewonnenen Erkenntnis Rechnung zu tragen. Aber es wird Einem nichts Unangenehmes geschenkt auf dieser Welt: man sieht jetzt, nur der bedauerliche Anlaß war vorhanden, die erfreuliche Erkenntnis aber hat gefehlt. Übrigens erwies sich das Prinzip der stofflichen Verteilung als ganz zweckmäßig — vom Standpunkte des Theaters und der Verfasserin aus. Manches verträgt man löffelweise ganz gut, was, auf einmal genossen, denn doch nur widerwillige Aufnahme fände. Eben darum aber ist es doppelt schade, daß das Publikum nicht alle vier „Dichtungen“ auf einmal vorgesetzt erhielt. Da

würde wohl auch die treffliche Darstellung, die das romanhafte rührselige, raunzige Stück von der Mutter und ihrem erst verleugneten, dann gesuchten und schließlich unerkannt von ihr an ihrem Sterbelager weilenden Kinde durch Frau Mitterwurzer und die Herren Sonnenthal und Nissen fand, nicht die verdiente Ablehnung hintangehalten haben und der ganze Wert des „Zyklus" wäre noch deutlicher festgestellt worden.

Recht wenig entsprechend war die Darstellung der „Stillen Stuben". Symptomatisch dafür, daß das Stück nicht richtig erfaßt wurde, war schon die Wahl des tragischen Schlusses. Und wie wurde alles vergröbert, wie oft das vom Dichter nur leise Angedeutete dick unterstrichen — oder nicht verstanden und darum weggelassen oder fallen gelassen! So war Frau Medelsky, die Darstellerin der Helga, viel zu heftig in den Ausbrüchen ihrer Stimmungen, z. B. gleich zum Schlusse des ersten Aktes. Und Herr Korff, der den Amtsanwalt gab, war viel zu sehr komische Figur. Nur tief in des Amtsanwalts Innerm steckt das, was Herr Korff mit schwankartiger Wirkung gespielt hat und was Theysen zum Schlusse mit den Worten zusammenfaßt: „So ist er nun einmal." Herr Heine aber als Christensen unterließ schon in seiner ersten Szene die Andeutung, daß seine Abneigung gegen Theysen einen tiefern Beweggrund habe, und so hatte er auch nicht die Brücke geschlagen für das Verständnis seiner „laut" und mit „zitternder" Stimme an Helga gestellten Frage: „Willst du auch seinen Namen wissen?" Und die Bemerkung Theysens, er habe Kopfweh, mit der er motiviert, warum er vor dem Eintreffen Carstens weggehen wolle, wurde Herrn Gregori ganz gestrichen, wohl damit hier nicht gelacht werde. Gerade hier aber hätte der Darsteller die Aufmerksamen ahnen lassen können, daß der Mann, der in diesem Augenblicke Kopfweh vorschützt, vielleicht auch bei andern Anlässen das Kopfweh nur — vorschützte.

Am wenigsten ließ Fräulein Wilke über das innere Wesen der Person, die sie zu spielen hatte, Unklarheit obwalten. Man hatte zwar, wohl mit Rücksicht auf die Traditionen des Hauses, nach denen Prostituierte nur dann auf die Bühne gebracht werden dürfen, wenn sie den „bessern Ständen" angehören,

die Bemerkung gestrichen, daß das Ablegen der Kleider das „Geschäft" der nächtlichen Besucherin sei, im übrigen aber befleißigte sich die Darstellung gerade hier der wünschenswertesten Deutlichkeit.

Doch über die im vorstehenden entwickelte Auffassung der innern Psychologie des Dramas mag man ja leicht anderer Meinung sein. Eines aber ist sicher, die Darstellung des Burgtheaters hat es bewirkt, daß grob gelacht wurde, wo der Dichter feine Züge angebracht hat. Und zu dieser lustspielmäßigen Behandlung paßte der „tragische" Schluß, den man bedauerlicherweise exhumierte, schon gar nicht.



Reprise des „Götz".

Burgtheater 14. Mai 1903.

Im Hofburgtheater spielte gestern Herr Schmidt an Stelle des erkrankten Baumeister den Götz. Man darf natürlich seinen Götz nicht an dem Baumeisters messen. Aber wenn man sich der Vergleichung enthält, muß man sagen, daß Herr Schmidt eine sehr achtenswerte Leistung bot. Die Angewöhnung, zu viel Organ zu entfalten und mit der Stimme gelegentlich zu rollen und zu klirren, machte sich zwar auch diesmal wiederholt störend bemerkbar, aber den Recken und Haudegen im Götz brachte Schmidt ganz gut zur Geltung, und auch an dem erforderlichen Einschlag leichten Humors fehlte es ihm nicht, nur wo wir gewohnt sind, aus der Tiefe des Gemüts die schlichte Wärme Baumeisters — doch da wäre er ja, der Vergleich, der nicht gemacht werden soll und den man doch nicht abweisen kann. Neu waren auch Herr Heine als Bischof von Bamberg und Herr Nissen als Lerse. Beide waren ganz an ihrem Platze. Er könnte füglich auch der ihre bleiben. Den Franz aber sollte Herr Frank auch nicht ausnahmsweise spielen dürfen.

Heyses „Maria von Magdala“ und die Christusdramen.

Zur Aufführung von „Maria von Magdala“ im Deutschen Volkstheater am 16. Mai 1903.

Die Kirche hat durch ihren erfolgreichen Kampf gegen die von den Römern dem christlichen Abendlande überkommene Schaubühne das Band zwischen dem antiken Theater und der germanisch-christlichen Welt zerrissen und schon der heilige Augustin konnte triumphierend ausrufen: per omnes civitates cadunt theatra! Und dieselbe Kirche hat in den gottesdienstlichen Zeremonien, speziell der Eucharistie und den sich aus ihr entwickelnden Osterspielen und Weihnachtsspielen die Brücke geschlagen von der griechischen Bühne und dem Schauspiele des hellenischen Orients zu den Emanationen des Darstellungsdranges, der naturgemäß auch in den christlich-germanischen Völkern vorhanden war und nach Betätigung strebte. Treffend bezeichnet Klein in seiner „Geschichte des Dramas“ „die Meßhandlung als einen in Form und Bedeutung dramatischen Akt: als eine Liturgie-Mysterie, welcher nur ein Schritt „zur liturgischen Mysterie“, zum wirklichen Mysteriendrama fehlt: die dramatische Absicht“, und Du Méril in seinem 1849 erschienenen Buche „Origines latines du théâtre moderne“ sucht in diesem Sinne die ganze Handlung der heiligen Messe fortlaufend zu interpretieren.

So gab es in der aus der Liturgie hervorgegangenen Dramatik des Mittelalters eine Zeit, in der Christus der natürliche Mittelpunkt, der eigentliche Held der dramatischen Aufführungen war, und die Kirche war es, die die Aufführung von Nativitäts- und Passionsspielen lange veranlaßte und begünstigte, ja sie steht ihnen, wo sie außerhalb des Rahmens des eigentlichen Theaters erfolgen, noch heute eher fördernd als feindlich gegenüber. Ich erinnere nur an die Höritzer Passionsspiele, an die unter Patronanz des Leovereines in Wien arrangierten Weihnachtsspiele u. dgl.

Ganz anders aber liegt die Sache, wenn das „Theater“ sich des Stoffes der Christustragödie bemächtigt oder ihn auch

nur streift. Dann interveniert der Erzbischof wohl bei der Oberst-hofmeisterin — wie es anläßlich der Aufführung des „Hannele" in Wien geschah —, die Bischöfe erheben ihr Veto, und man versucht die staatlichen Behörden zu bestimmen, daß sie ihre Zensurgewalt in den Dienst der Wünsche der kirchlichen Funktionäre stellen.

Und diese grundverschiedene Behandlung ist, ganz abgesehen davon, daß in den Fällen der letztern Art manchmal der Gesichtspunkt der Gewerbestörung mit Platz greifen mag, auch sachlich wenigstens begreiflich. Jene Veranstaltungen waren und sind meist naiv. Ohne vieles Deuteln wird der Stoff von der christlichen Tradition übernommen und Abweichungen von der Überlieferung erfolgen mehr aus unbewußter Verzierungslust oder aus Unverstand, denn aus Streben nach Änderung der innern Psychologie der Ereignisse oder aus irgend einer rationalistischen Absicht oder sonstigen Tendenz.

Just dazu aber drängt die Behandlung des Stoffes im Kunstdrama. Und so ist es auch kein Zufall, daß gerade im Anschluß an die reformierenden Bestrebungen der modernen Dramatik mit ihrem Drange nach psychologischer Vertiefung, die Pflege des Christusdrama in den Vordergrund tritt, ja eine wahre Massenproduktion in Christusdramen platzgegriffen hat.

Eine Anzahl derselben habe ich schon[1]) vergleichend besprochen: Gonschorowskis „Hosianna", Sternheims „Judas Ischarioth", Zellings „Das Licht von Nazaret", Brands „Der Erlöser". An sie hat sich seither nicht nur Heyses „Maria von Magdala", sondern eine ganze Reihe ähnlicher Stücke angeschlossen, deren jüngstes wohl „Saulus von Tarsus" von Eduard Stilgebauer sein dürfte, ein Drama, das in feinsinniger und bei Vermeidung aller falschen Sensationen doch höchst bühnenwirksamer Weise die Auferstehung Christi in ihrer Reflexwirkung auf seine Anhänger und Verfolger behandelt. Ich will auf alle diese Stücke nicht weiter eingehen. Wohl aber möchte ich von einem etwas ältern Drama hier sprechen, dessen ich damals nur flüchtig erwähnt habe.

[1]) Die dramatische Literatur der Theatersaison 1900—1901, Aufsätze vom 6. bis 27. September 1902, am Schlusse dieses Bandes.

Gerade seine Vergleichung mit Heyses „Maria von Magdala“ zeigt es so recht, wie billig, wie obenaufliegend oft die vermeintlichen Vertiefungen der Christustragödie sind. Das Stück das ich meine, heißt „Rabbi Jesua“, ist als Trauerspiel bezeichnet und unter dem Pseudonym „Nemo“ 1893 erschienen. Heyse und die andern Christusdichter haben dieses Buch, das in Budapest gedruckt wurde und nicht einmal die Angabe eines Verlegers enthält, gewiß nicht gekannt. Und wie eng schließen sich so viele der neuen Motive und Beziehungen, die speziell von Heyse in die Passion eingeführt wurde, an die dramatischen Erfindungen des Herrn „Nemo“ an — nur daß dessen Drama mit einer gewissen Kühnheit und Verachtung aller Rücksichten und Kompromisse geschrieben ist, die es, ungeachtet gewisser sprachlicher Schwerfälligkeiten und ermüdender rhetorischer Längen und Breiten, hoch über die Werke der meisten seiner Nachfolger stellt.

Neben Christus sind es die Figuren des Judas und der „Magdalena“, an denen die Dichter mit Vorliebe herummodeln und herumbosseln. Und doch stehen diese Gestalten so fest, so ehern da in der Überlieferung — ich meine die allgemeine, nicht die spezifisch religiöse —, daß für das Gebiet der Dichtung vielleicht gilt, sint ut sunt aut non sint. Was würde man sagen, wenn ein Dichter, der den Stoff der Odyssee — ernsthaft, nicht etwa parodistisch — behandelt, der Penelope andichten würde, daß sie die Abwesenheit ihres Gatten zu einigen Ehebrüchen benützt hat, und dem Odysseus, daß er sich darum auf der Heimreise verspätete, weil er in Ägypten an der Frucht- und Mehlbörse spekulierte und in Sizilien ein Bordell gründete? Wenn Shakespeare in „Troïlus und Cressida“ einen Achill hingestellt hat, dessen Bild sich nicht vereinen läßt mit dem Bilde, das unserer Phantasie, unserm Gefühle bereits unauslöschlich eingeprägt ist, wenn uns einmal Shakespeares Drama zur Hand kommt, so hat er dies getan, weil er den Homer gar nicht kannte oder doch nicht in und mit ihm aufgewachsen war, weil ihm Homer und Achilles ganz etwas andres waren, als sie es uns sind. Aber Christus und Judas zum mindesten sind für uns Typen, ebenso unwandelbar wie Odysseus, Penelope und Achill.

Christus tritt bei Heyse nicht sichtbar auf, aber Judas und Magdalena sind in seiner „Maria von Magdala“ wie im „Rabbi Jesua“ die Hauptobjekte der „vertiefenden Charakteristik“. Beide Dramatiker haben wohl die Figur der Ehebrecherin vor Christus mit einer andern biblischen Figur, der eine mit der Schwester des Lazarus, der andere mit Maria Magdalena zusammengezogen und beide haben aus der Ehebrecherin eine Courtisane gemacht. Judas ist beiden ein politischer Kopf, der die römische Herrschaft gestürzt sehen möchte. Er ist Magdalenas früherer Liebhaber, im „Rabbi Jesua“ sogar ihr erster, ihr Verführer, Magdalena aber verliebt sich — in Christus, den sie predigen gehört hat, während sie im Hause eines ihrer römischer Bewerber anwesend war. Judas wird eifersüchtig auf Jesus, und da Jesus auch den politischen Ideen des Judas zuwiderhandelt, verrät dieser ihn an die jüdischen Machthaber. Jetzt wissen wir endlich, wie die Sache damals eigentlich zugegangen ist! So wird von beiden Autoren die Christustragödie „psychologisch vertieft“! Nur daß beim Verfasser des „Rabbi Jesua“ die einzelnen Züge viel schärfer herausgearbeitet und dramatisch viel wirksamer sind. Und da er kein Hehl daraus macht, daß ihm Christus ein Mensch ist und sonst nichts, ein medizinisch gebildeter Rabbi, kein Gott, widerstreitet wohl sein Stück der Gottesidee, aber der Widerspruch zwischen der Gottesidee und den Brutalitäten, mit denen sein Rationalismus verziert ist, geht nicht klaffend durch das Stück selbst.

Freilich sind diese Brutalitäten im „Rabbi Jesua“ oft recht liebevoll ausgebildet. Während bei Heyse Maria von Magdala sich bei Verteilung ihrer Gunstbezeigungen in erster Linie von ihren schwankenden Neigungen leiten läßt, ist es jener andern Magdalena zunächst um schnöden Sold zu tun. Sie klagt uns, mit welch widerlichen Gesellen sie bei Ausübung ihres Berufes oft zu tun habe, dafür „erhält“ sie aber auch die Familie und speziell ihren kranken Bruder Lazarus, ja sie denkt sogar daran, diesen von dem neuen Wunderrabbi behandeln zu lassen und dem Arzt als Honorar hiefür eine Liebesnacht zu spenden. Bei einem Bankett wird sie von den schlemmenden Römern in wirkungsvollem Klimax gefeiert, als die erste ihrer Zunft

in „Jerusalem", „im Lande der Juden", „in Romas weiten Reichen", und gerade da in edlem Wettstreit beschlossen wurde, daß diesmal alle der Magdalena kumulativ die Ehre eines Besuches erweisen, ertönt draußen die Stimme des predigenden Jesu. Und während bei Heyse die Liebe Maria Magdalas zu Christus infolge der Passivität Christi zu keiner rechten dramatischen Entwicklung und Wirkung gelangt, wird „Rabbi Jesua" von leidenschaftlicher Gegenliebe zu Magdalena erfaßt. Er kämpft, er ringt, er spricht den Lehrsatz aus, daß Gott gegen „die mäßigen Genüsse" nichts einzuwenden hat, er wird schwach, er möchte einmal wenigstens „die Liebe fühlen, der Liebe Süße und der Liebe Seligkeit in einem Kusse", er küßt Magdalena und — sie ist es, die ihn an seine Mission erinnert und aufrechterhält!

Bringt man Christus einmal in einen Liebeshandel, dann ist aber derlei nur die logische Konsequenz. Die Sache wird dadurch nicht schlimmer, sie ist anders nur schlechter. Und wenn im „Rabbi Jesua" dieser von Judas beobachtete und verratene und von Jesus eingestandene Kuß geradezu zum Grunde seiner Verurteilung wird, bringt Heyse in nicht minder bedenklicher Weise die Frage des Erfolges oder Nichterfolges des Erlösungswerkes in Zusammenhang mit Magdalenens anderweitigen Liebesabenteuern. Der edle Römer Flavius hat schon alles erwogen zu Christi Befreiung; er stellt nur eine kleine Bedingung, daß Maria von Magdale ihn nächtlich bei sich einlasse und ihr Lager mit ihm teile.

Gegen diesen Punkt haben jene ihre Angriffe gerichtet, die im Namen der religiösen Empfindung ein Verbot der Aufführung von „Maria von Magdala" verlangt haben. Sie denken so klein von ihrem Gotte, daß sie glauben, er könne beleidigt werden, und so groß von sich, daß sie es für verbrecherisch oder doch unstatthaft erachten, wenn jemand ihren Ansichten widerspricht. Aber nicht eine staatliche Verfolgung vom Standpunkte der Religion aus, nur eine ästhetische Mißbilligung vom Standpunkte des guten Geschmackes aus kann hier in Frage kommen.

Wenn eine Satire, wenn eine Komödie oder Tragikomödie uns zeigen soll, von welch skurrilen Zufällen jene Momente der

geschichtlichen Überlieferung abhängen konnten, die als Marksteine des Großen, des Erhabenen, oder doch des Gewaltigen in der Entwicklung gelten, dann mögen derartige Motive vortrefflich für solche Zwecke passen. In einer pathetischen Tragödie ist aber derlei doch recht schlecht am Platz.

Ich kann sagen: „Ich glaube nicht an Christus", ich kann bestreiten, daß er gelebt habe, daß er am Kreuze gestorben sei, daß er einen göttlichen Vater gehabt habe, daß seine Lehren unverfälscht auf uns gekommen seien, ich kann erklären, daß mir das hellenische Heidentum in seinem Glückswert und seinem kulturellen Wert hoch über dem Christentum zu stehen scheine. Das alles sind Standpunkte, die sich diskutieren und auch in der Dichtung vertreten lassen. Man kann mit einem Worte das „Erlösungswerk" ablehnen. Aber daran herumschustern soll man nicht. Und eine Idee, weil sie eine soziale Macht ist und durch soziale Macht gestützt ist, mit den äußern Zeichen der Verehrung oder doch der Würdigung behandeln und sie dabei in Wirklichkeit herabziehen in das Bett eines Freudenmädchens, das ist ein innerer Widerspruch und erweckt zum mindesten den äußern Schein der Unaufrichtigkeit. Und darum ist es auch nicht künstlerisch.

Hätten die kirchlichen Machthaber und ihre weltlichen Büttel nicht durch Geschrei und Wohldienerei dem Heyseschen Drama zur Berühmtheit verholfen, aus innerer Kraft wäre es kaum viel bekannter geworden, als die meisten andern Christusdramen es der großen Menge sind. Und selbst die tüchtige Darstellung des Deutschen Volkstheaters, in der nur der mit allen Künsten der Unnatur ausgestattete Judas des Herrn Weisse störte, selbst das glänzende Spiel der Sandrock in der Titelrolle werden das Stück, sobald die erste Sensation verflogen ist, kaum lange auf der Oberfläche des Repertoires zu erhalten vermögen. Manche Leute, denen das bloße Dasein eines Talentes wie der Sandrock schon unbequem und gefahrdrohend erscheint, werden freilich nicht sagen: „es war ein schwaches Stück eines verehrten Dichters", sondern triumphierend rufen: „die Sandrock zieht nicht", wenn sich zeigen sollte, daß einfach „das Stück nicht zieht". Das Publikum spendete übrigens der Premiere stürmischen Beifall.

Grillparzers „Sappho“.

Deutsches Volkstheater 28. Mai 1903.

Im Deutschen Volkstheater hat gestern Adele Sandrock die Sappho gespielt. Es ist tief zu beklagen, daß dieses wahrhaft große Talent nicht an jener Stelle wirkt, an der zu wirken es berufen wäre und an der man seiner so dringend bedürfte, und daß es an der Stelle, an der es wirkt, nicht jene Würdigung, oder doch nicht jene Verwendung findet, die ihm gebührt. Die Sappho der Sandrock konnte, gut vorbereitet, zur richtigen Zeit gegeben, für das Deutsche Volkstheater zu einem literarischen Ereignis werden. Gegen Ende der Saison, zu ermäßigten Preisen mit ermäßigten Kräften, war sie nur eine künstlerische Leistung und ein persönlicher Erfolg der Sandrock. Fräulein Dewal ist keine Melitta, Herr Wierth kann einmal ein guter Phaon, vielleicht überhaupt ein tüchtiger Schauspieler werden, wenn er ordentlich artikulieren gelernt hat. Hübsch sprach und sympathisch spielte Fräulein Hofteufel die Eucharis.

Reprise von Ganghofers „Heiligem Rat“.

Deutsches Volkstheater 2. Juni 1903.

Ganghofer hat sein „ländliches Drama“ „Der heilige Rat“ neu bearbeitet und gestern ist die Dichtung in ihrer geänderten Form im Deutschen Volkstheater gespielt worden. Ganghofer hat hiemit der Meinung des Publikums, das der tragische Schluß nicht befriedigt hatte, Rechnung getragen.

Der Dichter ist wohl der Schöpfer seiner Gestalten, aber er ist nicht ihr freier Herr, so daß er nach Willkür mit ihnen schalten könnte. Oft sind vielmehr sie es, die ihn führen, die ihn zwingen, daß er ihnen folge, auch wo er selbst gern anders möchte. So mag es wohl Ganghofer ergangen sein, daß er die zwei frischen, jungen Liebesleute im „Heiligen Rat“, denen er gewiß selbst mit teilnahmsvoller Liebe gegenüberstand, trotz dieser seiner Liebe in ihrer hoffnungsvollsten Jugend einem jähen Tode zum Opfer fallen ließ. Gewiß war dieser Tod

ihm selbst ein Opfer, aber er fühlte sich zu diesem Opfer gezwungen, die Notwendigkeit dieses Opfers schien ihm offenbar aus der Idee des Stückes zu folgen. Einen „guten Ausgang" erachtete er wohl als der künstlerischen Absicht widerstreitend, die er verfolgte; denn nicht mokieren wollte er sich ja über den Geist in christlichen Landen, der derartige Nutzanwendungen aus Religion und Bibel zieht, wie sie im „Heiligen Rat" gezogen werden, sondern geißeln wollte er ihn und brandmarken.

Aber der Dichter ist nicht nur in seiner Brust nicht freier Herr seines Stoffes, er ist es auch den Dritten gegenüber, vor die nun einmal die Dichter mit ihren Werken zu treten pflegen, nur innerhalb gewisser Schranken. Wenn der Dichter tötet, muß er von der Gerechtigkeit oder doch von der poetischen Notwendigkeit seiner Tat auch die Leser, die Hörer überzeugen, sonst ist diesen der Dichter als Dichter, was ihnen ein Mörder als Mensch ist.

Daran nun hat es offenbar in Ganghofers „Heiligem Rat" gefehlt; er hatte dem Publikum nicht jene Empfindung von der Notwendigkeit des Todes des Liebespaares beizubringen vermocht, von der er selbst durchdrungen war. Das Publikum hatte sich vier Akte lang in wirklicher Herzensfröhlichkeit erquickt und vor Lachen geschüttelt und zum Schlusse sollte es sich die zwei netten jungen Leute fast vor der Nase vom Dichter ersäufen lassen und dazu wohl noch Beifall klatschen? Das Publikum pfeift in solchen Fällen auf die Postulate der dichterischen oder sozialen Ideen und setzt sich gegen das, was ihm auf den äußern Blick hin überflüssige Grausamkeit zu sein scheint, entschlossen zur Wehre.

So hat denn Ganghofer lustige Miene gemacht zu dem Spiele, das sich nun einmal auf der Bühne so lustig gestaltet hatte; er hat verzichtet, uns gegen den menschlichen Aberwitz dadurch aufzureizen, daß er Schuldlose seine Ausschreitungen büßen ließe; er hat sich vielmehr begnügt, uns über ihn lachen zu machen. Vor die Wahl gestellt, das helle Licht zu mildern, das durch sein Drama flutet, schon beizeiten mit dunklern Schatten einzusetzen und dem Werke so ein gutes Teil seiner derben, aber prächtigen Lustigkeit zu nehmen — oder den „heiligen

Rat", der in Heuchelei erteilt und in äußerer Bibelgerechtigkeit und borniertem Wortglauben befolgt worden war, trotz des schlimmen Anfanges doch zu dem guten Ende führen zu lassen, zu dem ja so oft die menschliche Dummheit führt, hat er letzteres gewählt. Und wie die Sachen nun einmal liegen, hat er recht daran getan. Nicht recht hat nur das Deutsche Volkstheater getan, das, wie es seinerzeit dem Stücke nicht den erforderlichen Raum gewahrt hatte, nun als Zeit der Reprise — den Juni erwählt hat! Da ist es freilich nicht schwer, mit einer vorgefaßten Meinung Recht zu behalten. Wie aber der Dichter seine Helden nicht willkürlich töten darf, wenn er sie einmal geschaffen hat, sollten auch die Theaterleitungen nicht Stücke umbringen dürfen, die sie einmal angenommen haben.

Reprise von Schillers „Jungfrau von Orleans".

Burgtheater 10. Juni 1903.

Im Burgtheater wurde am 10. d. M. „Die Jungfrau von Orleans" wieder gegeben. Schiller liegt im Burgtheater arg danieder. „Don Carlos" fehlt seit Jahren ganz im Repertoire, von einer würdigen Aufführung der „Maria Stuart" kann keine Rede sein, so lange man nur eine Tragödin hat, andere Vorstellungen wieder sind in einzelnen Partien unzureichend, ja geradezu schlecht besetzt, einige ganz verwahrlost. Zu diesen ganz verwahrlosten hatte auch die „Jungfrau" gehört. Offenbar hatte man die Absicht, hier den ärgsten Übelständen abzuhelfen, vielleicht sogar den löblichen Ehrgeiz, mit der Neuinszenierung der „Jungfrau" etwas Hervorragendes zu leisten. Hiefür spricht die Besetzung des Königs mit Kainz und — die des Ratsherrn von Orleans mit Thimig, hiefür spricht noch mehr vielleicht, daß man neue Kostüme machen ließ und für manche Szenen die Dekorationen neu zusammenstellte, daß man alte Striche aufmachte, daß man den entthronten Erzbischof von Rheims in seine Rechte wieder einsetzte und daß man von der am Burgtheater althergebrachten Besetzung der „Erscheinung des

schwarzen Ritters" mit dem Darsteller des Talbot abging; vor allem aber spricht hiefür — das vordringliche Gebaren der Claque oder vielmehr der Claquen, die sich am Burgtheater organisiert haben, und die mit ihrem manchmal recht unangebrachten Toben wiederholt ernsten Widerspruch herausforderten.

Durch die Besetzung Karls mit Kainz ist endlich das innere Gleichgewicht, das im Stücke besteht, auch in die Vorstellung gebracht. Dieser Kunst- und Liebesschwärmer am Throne mit seiner liebenswürdigen Schwäche, der den Schein von Kraft gewinnt, wie die Wellen des Glückes das Schifflein seines Königtums erfassen und heraustragen aus dem Strudel der Gefahren, und der beim ersten Zwischenfalle wieder in seine Schwäche zurücksinkt, ist eine Rolle wie geschaffen für die Kunst des Kainz. Der König, dieser Held der Schwäche, ist mit Fug und Recht bei ihm nicht minder der Held des Dramas, wie die Jungfrau dessen Heldin ist.

Als ein anderes Zeichen eines guten Eifers habe ich die Besetzung des Ratsherrn mit Thimig genannt. Aber es gibt auch schlechte Zeichen guten Eifers. Und ein solches haben wir wohl hier vor uns. Diese Besetzung ist nicht nur überflüssig, sie ist gefährlich. Als Thimig vor dem Könige kniete und eindringlich mit dem erhobenen Zeigefinger der Rechten zu schlenkern begann, da sah man unwillkürlich Thimigs „Abgesandten" in den „Räubern", der ebenso mit demselben Finger schlenkerte, und man lächelte hier, wo man dort lachte. Und derlei wird durch eine solche Besetzung geradezu provoziert, wie auch die laute Heiterkeit, die der tragische Ausbruch Treßlers als Raimond hervorrief, nicht ihm zur Last fällt, sondern denen, die ihm auferlegen oder gestatten, nach Wirkungen zu streben, die seinem Talente, so reich es ist, versagt sind.

Ob man Talbot und den „schwarzen Ritter" durch einen Darsteller geben lassen will oder durch zwei, ist wirklich Geschmackssache. Für jenes spricht, daß Johanna das Gespenst selbst mit Talbot vergleicht, für dieses, daß Schiller beide getrennt im Personenverzeichnis anführt. Aber wenn man die Erscheinung des Ritters von Talbot lostrennt, soll man sie nicht Herrn Heine spielen lassen, dessen Äußerm das Heldenhafte ebenso

fernliegt, wie seiner Verständigkeit diese Art des Romantischen. Freilich war auch Herr Devrient kein guter Darsteller dieser Gestalt, so wenig, wie er ein solcher für den Talbot ist, den er, einer schlechten Gewohnheit folgend, viel zu laut spielt, und dem mit der falschen Realistik in das Gesicht und auf die Rüstung gestrichenen Rots allein nicht beizukommen ist.

Daß man die Striche in der Rolle der Isabeau, denen eine ganze Szene zum Opfer gefallen war, wieder aufgemacht hat, wäre ganz zweckmäßig — wenn der Grund entfallen wäre, um dessentwillen jene Striche gemacht worden sind, der Mangel einer entsprechenden Darstellerin für diese Rolle, die den ersten Schauspielerinnen meist zu schlecht ist, während die zweiten gewöhnlich wieder für sie zu schlecht sind. Und erst Frau Lanius! Um ihretwillen hätte man die Rolle noch mehr zusammenstreichen müssen, als sie es schon war.

Nach dieser Liste von Klagen bleibt nicht einmal mehr Raum zur Behandlung des kläglichen Lionel des Herrn Frank und so sei mit Übergehung anderer minder wichtiger Schäden nur noch des Gelungenen in dieser Vorstellung gedacht, der Johanna der Medelsky, die manches, so besonders im Monologe des vierten Aktes, schön ausgearbeitet hat, hie und da aber auch hier des Guten zu viel zu tun und von den schönen Linien edler Einfachheit abzuirren beginnt, ferner des Dunois, den Reimers feurig und doch mit künstlerischer Zurückhaltung spielt, und des „englischen Soldaten" Schmidts.



Gastspiel des Neuen und Kleinen Theaters aus Berlin.

4. Wedekind's „Erdgeist".

22. Juni 1903.

Neulich wurde im Theater in der Josefstadt Wedekinds „Marquis von Keith" gespielt, jetzt kann man auch seinen „Erdgeist" in Wien sehen. Es fehlt uns von dieser Marke somit nur noch die Fortsetzung, die Wedekind zum „Erdgeist" geschrieben

hat („Die Büchse der Pandora"), und die Fortsetzung, die er etwa zum „Marquis von Keith" noch schreiben wird. Denn wie der „Marquis von Keith" nur das Widerspiel zum „Erdgeist" ist, das den Abenteurer zum Helden hat wie dieser die Abenteurerin, so schließen auch beide Stücke gleich fortsetzungsfähig, ja der „Marquis von Keith" endet eigentlich noch viel „fortsetzungsfähiger", da hier der Held nicht, wie dort die Heldin, der Polizei in die Hände fällt, sondern mit ein paar tausend Mark noch rechtzeitig verduften kann.

Beide Stücke blenden in gleicher Weise durch einige Einfälle, deren Wirkung jedoch wohl mehr in ihrer ungebundenen Frechheit liegt als in einem tieferen Gehalt. Die Armut der Erfindung dieser Abenteurerstücke springt erst so recht ins Auge, wenn man die Trias nebeneinanderhält. Im „Marquis von Keith" der Schwindler, den wir schon so oft gesehen haben, der, so lange es dem Autor beliebt, in seinen Unternehmungen und bei den Weibern Glück hat, und der, wenn es dem Autor nicht mehr beliebt, auf das Trockene gerät, von der Geliebten im Stiche gelassen wird und über die Leiche des weiblichen Wesens, das ihm am meisten ergeben war — hier ist es die Gattin — stolpert. Im „Erdgeist" die Buhlerin, die vom „Blumenmädchen" zur Dame der Gesellschaft emporgestiegen, immer den einen Mann mit dem andern betrügt, immer den einen Gatten gleichsam mit seinem Nachfolger umbringt, bis sie den letzten eigenhändig tötet und verhaftet wird. Und in der „Büchse der Pandora" dieselbe Buhlerin, die aus dem Gefängnisse befreit wird und, nachdem sie schon im „Erdgeist" uns zu Zeugen ihrer Intimitäten mit Strolchen, Artisten und Kutschern, mit halbwüchsigen Jungen und perversen Weibern gemacht hat, uns nun das alles nochmals vorführt und vor unsern Augen von Stufe zu Stufe sinkt, ihre neue Laufbahn als ausbeutende und ausgebeutete Hochstaplerin im Salon beginnend und sie als Straßendirne in der Dachkammer beendend, mit der Lustseuche behaftet — daher wohl der Titel des Stückes — und „Jack dem Aufschlitzer" zum Opfer fallend.

Am bezeichnetsten für die Mache dieser Trilogie des Gaunertums, des Dirnentums und der Perversität, die, wenn

dem Lustmorde etwa noch der Mord aus Mordlust hinzugesellt wird, sich zu einer Tetralogie der moral insanity auszugestalten vermag, ist wohl die Art, wie die Vertreterin des „Erdgeistes“ aus dem Gefängnisse befreit wird! Ihre lesbische Freundin reist nach Hamburg, wo gerade die Cholera wütet, wechselt die Unterwäsche einer Cholerakranken gegen ihre eigene, schickt dann die infizierte Wäsche der Gefangenen und bewirkt so, daß sie beide erkranken und zusammen in die Isolierbaracke des Lazarets kommen, in der dann die beiden ihre Kleider tauschen und sich verwechseln lassen. Das ist nicht etwa Parodie, das ist ernsthafte Nachahmung der Sensationen eines Dumas, eines Sue. Aber wie hoch stehen die Erfindungen der beiden Romanciers über dieser Geschichte, die noch dazu mit größter technischer Unbeholfenheit vorgeführt wird.

Ich habe diese Episode aus der „Büchse der Pandora“ erzählt, weil sie mir charakteristisch auch für die Art des „Erdgeistes“ zu sein scheint. Man hat in den Fehlern und Schwächen der fraglichen Dramen künstlerische Absichten finden wollen. Ich glaube, mit Unrecht. Sie sind einfach Abenteurerstücke nach den Mustern des französischen Abenteurerromans. Aber sie reichen bei weitem nicht an ihre Vorbilder heran. Den Helden Wedekinds fällt nichts Ordentliches ein. Ich vermag aber keinen tiefern Sinn, keine künstlerische Selbstbeschränkung hinter dieser Beschränktheit zu finden, sondern kann den Eindruck nicht loswerden, daß nur dem Autor selbst nichts Ordentliches eingefallen ist, ein Luxus, den er sich ja auch gelegentlich erlauben darf, da ihm schon so vieles in seinen andern Stücken eingefallen ist.

Immerhin bieten auch im „Erdgeist“ das Stoffliche und die reichlich eingestreuten „pikanten“ und frechen Wendungen mannigfache Anziehungspunkte für ein Theaterpublikum. Ein Boulevardstück gefällt fast immer, auch ein schlechtes. Und nun erst gar, wenn man sich nicht zu genieren braucht, sein Gefallen einzugestehen, weil das Boulevardstück als feine literarische Kost serviert wird, die nur der Kenner ganz zu würdigen verstehe!

Und der „Erdgeist“ ist ein Boulevardstück. Nicht darum etwa, weil er Laster und Perversität behandelt oder weil er

Bühneneffekte enthält, sondern darum, weil er das Laster und die Perversität in schlechter, mißlungener Form behandelt, weil seine Effekte nur Bühneneffekte sind. Das Laster, das hier behandelt wird, ist unwahr, es hat vom Laster nicht die Psychologie, sondern nur die Gemeinheit, es will Laster sein und es ist — Irrsinn. Roh sind die äußern Effekte, die Kontraste hingekleckst, der Autor bemüht sich gar nicht, uns durch feinere Detailarbeit glaubhaft zu machen, was er uns vorführt. Ein Weib, dem Kultus der Sinnlichkeit ergeben, dem es Bedürfnis ist, sich im Schmutz zu wälzen, das die Gemeinheit um der Gemeinheit willen liebt, also die wohlbekannte „blonde Bestie", auf der einen Seite — und auf der andern die Männer, lauter Esel, nur Esel, sobald das Weib in Frage kommt. Ach ja, sie sind ja oft dumm, die Männer, und leicht an der Nase zu führen von den Weibern, mit denen sie verheiratet oder auch nicht verheiratet sind! Aber gar so einfach, wie Wedekind uns die Sache vorführt, ist sie doch nicht. Es muß doch noch etwas hinzukommen zur Gemeinheit und zur Dummheit, damit ihre Wechselwirkung glaubhaft wird; beide müssen logisch miteinander durch etwas verknüpft werden, und dieses Etwas ist es, was hier fehlt. Es ist genau dasselbe Etwas, das ein Drama von einem Boulevardstück, ein literarisches Werk von einem pornographischen unterscheidet.

Einen wesentlichen Anteil an dem Beifalle, den die Berliner mit dem „Erdgeist" hier fanden und der nur nach dem zweiten und dem letzten Akte auch auf Widerspruch stieß, hatte übrigens die Darstellung. Wieder die sorgfältige Abtönung, wieder das ausgeglichene Spiel, das schon beim letzten Gastspiele ungeteilte Anerkennung fand. Von den Einzelnen möchte ich besonders hervorheben Emanuel Reicher, der das schwierige Problem, den Oberesel Dr. Schön zu spielen, ohne ausgelacht zu werden, so weit als möglich löste, und Richard Vallentin, der als Strolch Schigolch besonders im letzten Akte sehr wirksam war — vor allem aber Gertrud Eysoldt, die mit ihrer Lulu eine wahre Meisterleistung bot und den Schein der Tugend, das Spiel der Koquetterie und das Gebaren des Lasters mit gleicher Kunst zur Darstellung brachte.

5. „Ackermann" von Felix Hollaender und Lothar Schmidt.

30. Juni 1903.

Felix Hollaender, dessen „Ackermann" gestern im Volkstheater gegeben wurde, hat schon einmal einen Theatererfolg gehabt. Das war zu Beginn der Neunzigerjahre mit einem Stücke „Die heilige Ehe", einer Kompagniearbeit von ihm und Hans Land, die sich durch eine gewisse Kühnheit der Idee auszeichnete — und deren Aufführung von der Zensurbehörde verboten wurde. Als die „heilige Ehe" wird das Liebesverhältnis dargestellt, das ein junger Mann mit einem Mädchen unterhält. Wie er sich dann, dem Drängen seines Vaters, eines reichen Bankiers, nachgebend, mit einer andern verehelicht, bricht er jene „heilige Ehe"; nachdem er sich in der Trostlosigkeit seiner neuen unheiligen, ehebrecherischen Ehe zu dieser Erkenntnis durchgerungen hat, versucht er vergeblich, sich wieder in den Stand der heiligen Ehe zurückzuretten: seine ehemalige Geliebte hat sich inzwischen längst „einen Andern" genommen.

Auch „Ackermann" ist eine Kompagniearbeit, aber der Kompagnon ist diesmal Lothar Schmidt, der Verfasser des burschikosen Philisterstückes „Der Leibalte" (auch „Der Leibbursch" betitelt), und das Stück hat weder eine kühne Idee noch eine andere Idee und ist auch von der Zensur nicht verboten worden.

Ackermann ist ein alter Geizhals, der bei einer ältlichen Witwe wohnt, die eine jugendliche Tochter hat. Der Alte teilt der Witwe mit, daß er sich verheiraten wolle, und die Alte glaubt zunächst natürlich, er habe auf sie Absichten. Das könnte sie nun doch schon wissen, daß solche alte Herren immer die Tochter heiraten wollen! Das haben wir doch schon so oft im Theater gesehen. Zunächst ist also die Mutter entrüstet. Und dann ist die Tochter entrüstet. Hat sie doch schon einen Liebhaber, und noch dazu einen jungen! Aber pünktlich stellt sich eine Pfändungskommission ein und vor ihrer ersprießlichen Tätigkeit schwindet zuerst die Entrüstung der Mutter und dann offenbar auch die der Tochter.

Wenigstens ist sie zu Beginn des dritten Aktes die Gattin des Alten. Freilich behandelt sie ihn recht schlecht. Aber er hat

ja gar nicht um der Liebe willen geheiratet, er hat ja nur des Hasses willen gefreit. Er wollte zwischen seinen Geldschrank und seine erblustigen Verwandten einen Erben eigener Erzeugung setzen — und den führt er ja jetzt stolz und vergnügt im Kinderwagen umher. Da erscheint aber ein menschenfreundlicher Hausarzt und rechnet dem Alten, der bisher offenbar nicht bis acht hat zählen können, vor, daß von Juli bis Februar, von der Hochzeit des Alten bis zur Geburt des Sprößlings, nur acht Monate verstrichen seien; und es erscheinen die erblustigen Verwandten und beweisen aus Briefen der Gattin an den Jugendgeliebten — o, diese Briefe! — schwarz auf weiß, daß dieser Erbsprößling gar nicht *sein* Sprößling ist. Da erfaßt wilde Wut den Alten, und er nimmt vor unsern Augen furchtbare Rache: er schiebt seine Wertpapiere in den Ofen, ein Paket nach dem andern.

Das läßt uns nun freilich im Theater furchtbar kühl und kommt uns gar nicht tragisch vor. Wir zittern vor Dolchen, wenn wir auch wissen, sie seien stumpf oder nur von Pappe, wir schaudern, wenn der Held oder die Heldin den Giftbecher leert, obwohl höchstens Limonade darin ist. Aber Geld verachten wir überhaupt — im Theater, und nun gar erst Geld, das gar keines ist! Damit kann man uns keinen Eindruck machen, daß da einer Papierpakete anzündet und behauptet, das seien „ungarische Goldrente", „preußische Konsols" und dergleichen. Nicht einmal, wenn sie echt wären, würde es uns anfechten. Wir wissen ja doch, man kann derlei dann immer noch amortisieren und dadurch wieder lebendig machen. Nein, „Ackermann" ist nicht tragisch, kaum komisch, das Stück ist nur dort komisch, wo es tragisch sein möchte. Und so scheint uns die Bezeichnung, die das Stück auf dem Theaterzettel hat, „tragische Komödie", der Wahrheit viel näher zu kommen als die der Buchausgabe. „Ackermann" ist keine „Tragikomödie", wie das Stück im Buche genannt wird, es ist höchstens eine traurige Komödie oder eine komische Tragödie.

Die Darsteller gaben sich redlichst Mühe mit dem Stücke und machten aus ihm, was aus einem derartigen Stücke eben zu machen ist. Und so fehlte es denn auch nicht an Heiterkeit

und Beifall. Zum Schlusse gab es sogar eine hitzige Schlacht zwischen denen, die das virtuose Spiel Reichers, der sich eine richtige Wahnsinnsszene eingelegt hatte, bejubelten, und denen, die das schlechte Stück Hollaenders auszischten.

Ruhmlose Helden.

Dramatische Balladen von Paul Busson. Deutsches Volkstheater 12. September 1903.

Das Volkstheater gab gestern „Ruhmlose Helden“ von Paul Busson. Der Tod, dem Dichter befreundet, eröffnet ihm auf seine Bitten „einen Blick ins unerforschte Land“ und der Schlaf, auch des Dichters „Freund von bunten Träumen her“, entrollt vor seinen und vor unsern Augen die Schicksale einzelner am Gestade des Todes herumirrender Schatten, die ihr Andenken der Vergessenheit entrissen sehen möchten. Mutig und doch ruhmlos sind sie den Tod für Andere gestorben, der für den Freund, die für den Geliebten, jener für die Geliebte, dieser für das Vaterland — lauter „ruhmlose Helden“. Das gibt einen zusammenfassenden Titel, ein Vorspiel und vier Einakter. „Dramatische Balladen“ nennt sie der Autor. In Wahrheit sind sie flüchtig mit rohen Strichen hingeworfene Skizzen, abgerissene Szenen, deren äußere Wirkung in ihrer groblinigen Struktur liegt, deren beste Eigenschaft ihre — Kürze bildet. Das Publikum war spärlich erschienen, kargte aber nicht mit seinem Beifalle. Die Darstellung war ungleichmäßig. Nicht sehr vorteilhaft führten sich einige neuengagierte Mitglieder ein.

Reprise von Grillparzers „Traum ein Leben“.

Burgtheater 19. September 1903.

Im Hofburgtheater wurde gestern „Der Traum ein Leben“ gespielt. Oft schon wurde diese Vorstellung „aufgefrischt“, noch immer aber hat sie nicht durchaus die rechte

Frische erhalten. Diesmal waren neu Fräulein Mell als Mirza und Herr Gregori als Karkhan. Fräulein Mell scheint Fortschritte in der Technik des Sprechens gemacht zu haben, sie ist aber doch noch recht unfertig. Herr Gregori ist nicht der richtige Interpret für Grillparzersche Verse. Glänzend war Kainz, stets von prickelnder Lebendigkeit und doch das Traumhafte der Traumszenen Rustans stimmungsvoll zum Ausdrucke bringend. Mit unheimlicher Wirkung spielte Frau Mitterwurzer ihre Alte, und auch Reimers ist in den „Mann vom Felsen" schon ganz hineingewachsen. Eine wesentliche Verbesserung hat das Szenische seit der Besetzung des Rustan mit Kainz dadurch erfahren, daß Rustan dort, wo das Getriebe des Traumes stille steht, bevor der Schlag der Glocke die dritte Stunde kündet, auf ein Ruhebett sinkt, in ähnlicher Lage, wie er gegen Ende des ersten Aktes entschlummerte und im letzten wieder erwacht. Vielleicht wäre es zulässig, noch einen Schritt weiter zu gehen und durch kleine szenische Veränderungen die Möglichkeit zu schaffen, für die paar Zeilen, die Rustan zwischen Erwachen und Wiedereinschlummern spricht, auch den Rahmen der Hütte Massuds herzustellen und „die Nachtgebilde" hinter dem sich senkenden Prospekt ganz verschwinden zu lassen. Doch mag man noch so vieles bessern — — unverbesserlich scheint die „Schlange" zu sein. Sie erweckte wieder einmal durch ihr ungelenkes Gebaren lebhafte Heiterkeit.

Reprise von Paillerons „Zündendem Funken".

Burgtheater 22. September 1903.

Einem dringenden Bedürfnisse zu entsprechen, wurde gestern „Der zündende Funke" von Pailleron wieder in das Repertoire des Burgtheaters aufgenommen; so erhielten denn auch weitere Kreise Gelegenheit, ihr Wohlgefallen an dieser Art von Literatur zu bekunden. Das Publikum war zahlreich erschienen und sichtlich hochbeglückt, eine Vorstellung ansehen zu dürfen, bei der erst vor wenigen Tagen der deutsche Kaiser geruht hatte, sich

zu unterhalten. Das süße Zeug wurde von den Darstellern Fräulein Witt, Frau Retty, Herrn Korff entsprechend „süß“ gespielt. Vorherging das Schauspiel „Mutter“ von delle Grazie, den Schluß bildete das ehrwürdige Lustspiel „Eine Tasse Tee“. So tat denn auch nicht der Rahmen der Wirkung des Bildes vordringlich Eintrag.

Die Schloßherrin.

Lustspiel von Alfred Capus, deutsch von Theodor Wolff. Deutsches Volkstheater 26. September 1903.

„Wenn man Frau de la Baudière zu nehmen weiß,“ sagt Herr de la Baudière, und er muß es ja wissen, denn er ist ihr Mann, „bringt man es dahin, daß sie schließlich das Gegenteil von dem tut, was sie sich eigentlich vorgenommen hatte.“ Frau de la Baudière möchte, daß ihre Tochter Lucienne einen Herrn Jossan heirate. Lucienne aber möchte lieber Herrn de Méray, einen jungen Advokaten, und Herr Jossan möchte lieber Frau Therese de Rive, die Herrin des Schlosses Soundso, heiraten. Frau de la Baudière möchte daher auch, daß Frau Therese de Rive nicht Herrn Jossan heirate, sondern daß sie sich vielmehr mit ihrem Gatten, mit dem sie in Scheidungsunterhandlungen steht, versöhne. Und richtig heiratet schließlich Herr Jossan trotz aller angezettelten Intriguen die „Schloßherrin“, die er nicht hätte heiraten sollen, und es heiratet demgemäß auch Lucienne den jungen Advokaten, den sie nicht hätte heiraten sollen. Quod erat demonstrandum.

Das Publikum unterhielt sich bis gegen den Schluß des Stückes hin ganz gut, obgleich das Stück selbst eigentlich herzlich wenig Anlaß hiezu bot. Die Titelrolle der „Schloßherrin“, um deren Hand der Kampf und das eigentliche Lustspiel sich drehen, spielte Frau Odilon, die Rolle ihres splendiden Freiers, der das Schloß recht teuer kauft, um die Hand der Herrin daraufzubekommen, Herr Jensen, beide so wirksam als möglich, den ziemlich unmöglichen Ehemann der Schönen machte Herr Kramer so möglich als möglich. Von den andern Darstellern

seien noch hervorgehoben Fräulein Brenneis als Lucienne und Herr Tewele, der in letzter Stunde an Stelle des erkrankten Herrn Millmann den prophetischen de la Baudière übernommen hatte.

Geschäft ist Geschäft.

Schauspiel von Oktave Mirbeau. Burgtheater 2. Oktober 1903.

Auch Augier, Dumas und Sardou waren einmal modern. Sie hatten sich in ihren Dramen der Behandlung des gesellschaftlichen Lebens ihrer Zeit, der Erörterung von Fragen, die jene Zeit bewegten, zugewendet. Aber nicht darum etwa sind wir jener Dramen überdrüssig geworden, weil die Auffassung jener Fragen sich geändert hat oder andere Fragen in den Vordergrund getreten sind. Den Dramatikern aus der damaligen Schule war die Zuspitzung der behandelten Fragen, die momentane Bühnenwirkung, die äußere Technik als das Wichtigste erschienen, die innere Wahrheit der geschilderten Zustände und Vorgänge, die richtige Psychologie der vorgeführten Charaktere und Handlungen war höchstens in zweiter Linie in Frage gekommen, und die Nachahmer jener „Sittenstücke", die fast allenthalben die Bühne beherrschten, hatten wohl selten ihre Vorzüge erreicht, dafür aber die Fehler und Schwächen der Gattung wie eine innere Notwendigkeit übernommen und zu einem System entwickelt.

Die Reaktion blieb nicht aus. Die Technik als solche kam in Mißkredit und die Wahrheit wurde wieder alles — auf der Bühne. Und der Reaktion folgte dann wieder eine Gegenreaktion und viele begannen sich nach der Art Sardous, der in der Erinnerung zum Träger der ganzen Richtung emporgewachsen war, zurückzusehnen. Aber eine Technik, die nicht geübt wird, geht verloren, und ist sie einmal verloren, dann ist es schwer, sie wieder zu gewinnen. Octave Mirbeau hat sie wieder gefunden. Seine Komödie „Les affaires sont les affaires", die gestern unter dem Titel „Geschäft ist Geschäft" in das Repertoire des Burgtheaters aufgenommen wurde, knüpft an die Traditionen der ältern französischen Schule dort an, wo der Faden seinerzeit abgerissen ist. Das wäre ein Lob, gewiß kein Vor-

wurf. Schließlich führt die Entwicklung immer wieder einem Punkte zu, auf dem wir uns schon einmal befunden haben. Und doch sollen wir nie wieder auf denselben Punkt gelangen. Wir sollten um eine Etage höher gekommen sein. Nicht einen Kreis, eine Spirale bildet die Linie, in der die Entwicklung sich bewegt. Die Drehung im Kreise mutet uns nur für den Augenblick als Fortschritt an, wir sehen aber gar bald, daß sie ihrem Erfolge nach doch nichts ist als Stillstand. Und in Mirbeaus Drama scheint das zu fehlen, was über Augier und seine Schule sich erheben sollte — das Stockwerk.

Wir sehen ein Sittenbild aus unserer Zeit; nicht notwendig ein solches von heute: wenn wir von der finanziellen Ausnützung eines Wasserfalles mittels elektrischer Kraftübertragung und der Einführung des Automobils als Mittel, Personen in das Jenseits zu befördern, absehen, könnte das Stück auch in den Zeiten spielen, da Augier und seine Schule in Blüte standen. Auf der einen Seite der reiche Emporkömmling, der die Macht und die Rücksichtslosigkeit des Reichtums präsentiert — auf der andern Seite die Vertreter eines heruntergekommenen und eines verkommenden Adels — dazwischen die Schilderung des zersetzenden Einflusses, den das maßlose Streben nach Reichtum auf die Gesellschaft und auf die Familie übt — scharf geschliffene und glänzend polierte Worte über Kapital, Adel, Kirche allenthalben verstreut und starke dramatische Effekte an richtiger Stelle angebracht — das ist es, was Mirbeau uns bietet. Gutes, das wir dankbar entgegennehmen, aber doch nichts neues. Auch das schöne, liebenswürdige Mädchen, das rein geblieben ist in dem Sumpfe, der es umgibt, das die ehrliche Armut, die Achtung an der Seite des geliebten Mannes allen Genüssen und Ehren vorzieht, die ihr die Gesellschaft zu bieten vermag, kennen wir schon lange gar wohl, und auch der feinfühlige, arme Geliebte, der nur das Weib in der Geliebten liebt und ihren Reichtum verachtet, ist uns kein Fremdling.

Und wenn wir sehen, wie der gewiegte Spekulant, der ja über die selbständige Art seiner Tochter sich nicht im Unklaren befindet, es nicht der Mühe wert erachtet, sie auch nur mit einem Wort auf die Pläne, die er mit ihr hat, vorzubereiten,

sondern wie er den alten Marquis, dessen Schwiegertochter sie werden soll, ihr unvermittelt seine Werbung vortragen und sich unvermittelt seine Abweisung holen läßt, alles nur, damit Mirbeaus Drama eine recht „spannende“ Szene gewinne — so werden wir ganz an jene Art gemahnt, der es auf Wahrscheinlichkeit und Unwahrscheinlichkeit nicht ankam, wenn es die momentane Bühnenwirkung galt, und die wir, törichterweise, schon einmal für abgetan erachtet hatten.

Und doch enthält Mirbeaus Drama nicht nur wirksame Paraderollen, wie jene Stücke sie boten; eine der Figuren, die des eigentlichen „Helden“, des Spekulanten Isidor Lechat, des Vertreters der Grundsatzes „Geschäft ist Geschäft“, hebt sich hoch empor aus der „Welt von Pappe, bevölkert mit Zappelmännchen“, als die Zola die Welt Sardous bezeichnet hat. Diese Rolle ist der eigentliche Kern des Stückes. Sie ist aus einer novellistischen Skizze herausgewachsen, das Stück selber ist eigentlich nur ihre Emballage. Aber auch in dieser Rolle ist um der Bühnenwirkung willen vieles übertrieben, und gar oft wird die organische innere Verbindung durch eine äußere Verkleisterung ersetzt. Trotzdem steckt genug wirkliches Leben in dieser Gestalt, daß wir sie eine Charakterrolle nennen dürfen.

Freilich, eine Charakterrolle oft mehr im Sinne jener alten Schule, die den Charakter schildert, indem sie Andere ihn schildern läßt, als im Sinne derer, die da fordern, daß er vor unsern Augen sich unmerklich aus den scheinbar unwesentlichsten Reden und Umständen aufbaue. So entwirft gleich im Anfange Mme. Lechat ihrer Tochter und uns ein Bild Mr. Lechats: „Er ist eingebildet, er wirft das Geld hinaus, er ist brutal, unüberlegt, er lügt — ja, er lügt — und verrückt ist er gelegentlich auch — vielleicht! Er bricht oft sein Wort? Er betrügt gern die Leute? Mein Gott! In Geschäftssachen?“ Und sie fügt, ihre Auffassung und die von ihresgleichen wiedergebend, hinzu: „Aber er ist ein anständiger Mensch“ Von ihr erfahren wir auch, wie Herr Lechat sein Vermögen gewonnen hat: „Durch Arbeit. Er hat Glück gehabt. Der Zufall hat ihn unterstützt, meinetwegen, aber noch mehr seine Klugheit und sein Mut. Wenn er zweimal Bankerott gemacht hat — hat er sich nicht ausge-

glichen? Und wenn er eingesperrt war — hat man ihn nicht wieder ausgelassen? Ja, er hat schlimme Augenblicke gehabt, der Ärmste; andere, die weniger Energie besitzen, hätten sich eine Kugel durch den Kopf gejagt. Er hat es nicht getan. Nach jedem Sturz hat er sich wieder erhoben, um höher zu steigen und noch höher zu streben. Er hat ein großes Journal gegründet, er, der kaum schreiben konnte — glaubst du, wenn dein Vater ein Lump wäre, daß dann ein Minister mit ihm befreundet wäre?" Und diese witzige Schilderung berichtigt Fräulein Germaine witzig dahin, daß Herr Lechat sogar — mit zwei Ministern befreundet sei. Durch ihre subjektive Färbung erhalten diese Schilderungen ihren Wert und ihren Reiz, und Mr. Lechats eigene Aussprüche und seine Handlungen ergänzen sie wirkungsvoll.

„Was ich sage" bemerkt er einmal, „gilt nicht, nur was ich schriftlich gebe." Von der Ehre sagt er: „zum Teufel mit der Ehre, wo es sich um Geld handelt, gibt's keine Ehre." „Ich kaufe nicht," brüstet er sich gegen den Marquis von Porcellet, den er zum Schwiegervater seiner Tochter ersehen hat und dessen Notlage er nicht nur für sein Eheprojekt, sondern auch für seinen politischen Ehrgeiz und für seine sonstigen Geschäftszwecke auszubeuten sucht, „ich kaufe nicht, ich tausche. Die Geschäfte sind Tauschhändel, man vertauscht Geld, Land, Titel, Mandate, Intelligenz, soziale Stellung, Ämter, Liebe, Genie, mit einem Worte, das was man hat, gegen das, was einem fehlt." Denn „alles hat einen Wert, der sich in Geld ausdrücken läßt". Auch bei der Kirche gelten keine andern Grundsätze, setzt er dem Marquis auseinander, der Bedenken trägt, als Klerikaler die Wahl eines Demokraten, als den Lechat sich aufspielt, zu unterstützen. „Die Kirche hat auch nur Altäre, wo sie Glauben verkauft, wunderbare Quellen, wo sie den Aberglauben auf Flaschen abzieht, Beichtstühle, wo sie trügerische Illusionen und Talmiglück verschleißt. Sie hat Buden, die von Waren überladen sind, Banken voll Gold, Bureaux, Fabriken, Journale, Regierungen, aus denen sie stets ihre gelehrigen Agenten und unterwürfigen Makler gemacht hat." „Ich habe nie etwas gelesen," rühmt er sich gegen seine Geschäftsfreunde, „das ist mein

Stolz. Und das hindert mich nicht, daß ich Isidor Lechat bin, Schloßherr von Vauperdu, fünfzig Millionen reich, und daß ich ein Journal besitze, in dem ich die öffentliche Meinung leite, die politische, literarische, philosophische und den ganzen Krempel."

So denkt und demgemäß handelt Mr. Lechat. Und nachdem er vor unsern Augen zwei andere Gauner, die ihm den Kauf einer gewaltigen Wasserkraft anbieten, eingeseift und den Marquis von Porcellet mürbe und seinen Plänen gefügig gemacht hat, nachdem er seinen ganzen Charakter in all seiner Eitelkeit, Herrschsucht, Grausamkeit gegen Mensch und Tier, aber auch in seiner wilden, phantastischen Kraft vor uns aufgerollt hat — läßt der Dramatiker das Verhängnis über diesen Mann hereinbrechen. Sein Sohn, dessen verschwenderisches, ausschweifendes Leben er selbst begünstigt hatte, da er in ihm „eine beständige lebende Reklame für sein Geschäft" erblickt hatte, verunglückt bei einer Automobilfahrt, seine Tochter aber weist die Hand des jungen Marquis von Porcellet mit der Eröffnung zurück, sie habe einen Geliebten, und verläßt ihre Eltern, um sich mit diesem Geliebten, einem Angestellten ihres Vaters, dem jungen Chemiker Garraud, zu verbinden. Gerade diese Schicksalsschläge aber geben Octave Mirbeau Gelegenheit, uns seinen Helden in seiner vollen „Größe" zu zeigen. Unmittelbar nach der „großen Szene" mit der Tochter, dem Einlangen der Schreckensnachricht vom Sturze des Sohnes, wendet er sich wieder seinen Geschäften zu, und unbeirrt durch die Meldung, daß man den zerschmetterten Leichnam des Sohnes bringe, diktiert er seinen zwei Spießgesellen den Vertrag, der sie zu seinen willenlosen Werkzeugen macht.

Das Stück fand nicht die Aufnahme, die es verdient hätte. Der erste Akt, dessen Schlußszene zu einem stummen Begrüßungsspiel der Liebenden verkürzt worden war, ließ kühl, der zweite sprach wohl an, der letzte aber wurde entschieden abgelehnt. Die Schuld an diesem Mißerfolge ist der Darstellung zuzuschreiben. Man hatte für wichtige Rollen nicht die richtigen Personen gewählt und ließ jeden gewähren, wie er wollte. So kamen zur Unzulänglichkeit noch Mißverständnis und Übermaß.

Die tragende Rolle spielte Herr Heine. Man konnte sich von vornherein darüber klar sein, daß er seine Aufgabe nicht völlig

werde lösen können. Man durfte aber glauben, daß er ihr wenigstens zum Teile werde gerecht werden. Diese Erwartung aber erwies sich als trügerisch. Es erging Herrn Heine, wie es schon manchem tüchtigen Schauspieler ergangen ist, der an einen falschen Posten gestellt wurde. Da er seine Rolle nicht ganz erfassen konnte, hat er sie völlig vergriffen. Man mochte meinen, er werde nur die Größe des Schuftes Lechat schuldig bleiben; er ist uns aber Lechat selbst schuldig geblieben. Vergeblich suchte er durch lautes, eiliges Sprechen über das hinwegzutäuschen, was ihm zu dieser Rolle fehlt; er steigerte hiemit nur die Heiserkeit, mit der er von Anfang an zu kämpfen hatte, und die er sich wohl schon bei den Proben durch Forcierung seiner Stimmittel zugezogen hatte. Ganz verfehlte er die Schlußszene mit den beiden Spießgesellen. Er legte sich eine Schmerzensarie, die der Dichter nicht geschrieben hat, ein, statt von dem Augenblicke an, wo er selbst erklärt hat, er sei wieder kräftig, auch mit voller Kraft und Überlegenheit zu spielen; schon vorher aber hatte sein überlautes und überdrastisches Spiel Unruhe und Heiterkeit am unrechten Orte erweckt, und ein vordringlicher Versuch von der Galerie herab, ihm Beifall bei offener Szene zu spenden, war vom Parkett energisch niedergezischt worden: nun endete das ganze Stück in dieser Weise.

Aber nicht Herr Heine allein hat gefehlt, auch andere Darsteller wichtiger Rollen haben ihre Aufgaben nicht entsprechend gelöst. Auch Frau Schmittlein als Frau Lechat überschrie sich und tat des Guten und Schlechten zu viel. Frau Medelsky aber, die die Germaine gab, ließ oft die Linien edler Einfachheit vermissen, deren Einhaltung die Voraussetzung jeder tiefern Wirkung ist. Gut waren Herr Treßler, der den jungen Lechat spielte, und die Herren Thimig und Zeska in den Rollen der beiden „Geschäftsfreunde“. Schlicht und einfach gab die bescheidene Rolle des jungen Chemikers Herr Reimers.

Wenn jemand nach dieser Vorstellung des Burgtheaters sich ein Bild machen möchte, wie Mirbeaus „Comédie“ eigentlich aussieht und wie sie auf einer deutschen Bühne gespielt werden sollte — so denke er sich zunächst die holperige Übersetzung, deren Verfasser der Theaterzettel diskret verschwiegen hat, durch

eine bessere ersetzt, und dann versuche er sich vorzustellen, wie Mitterwurzer, der Unvergeßliche, die Rolle des Herrn Lechat gespielt hätte — und Frau Mitterwurzer, die man ja auch nicht vergessen sollte, die Rolle der Frau Lechat spielen würde.



Amoureuse.

Komödie von Georges Porto-Riche. Deutsches Volkstheater 10. Oktober 1903.

Im Volkstheater wurde gestern die Komödie „Amoureuse“ von Porto-Riche gegeben. Das Stück ist „schon“ über ein Dezennium alt. Auch für Wien ist es nicht neu. Im Ausstellungstheater hat man es seinerzeit sehen können. Es ist ein Ehebruchsstück; kein tragisches, kein possenhaftes, ein leicht ironisches vielmehr, sagen wir ein menschliches. Germaine ist nach achtjähriger Ehe noch immer verliebt in ihren Mann. Alle Frauen sind in ihn verliebt. Aber er macht sich nichts aus ihnen, sogar die Verliebtheit seiner Frau ist ihm zuviel. Ihre Liebe und Eifersucht stört ihn in seiner Ruhe, seiner Behaglichkeit, seinen Arbeiten. Wieder einmal hat er sich von seiner Frau „verführen“ lassen; statt zu einem wichtigen Kongreß zu reisen und dort seine Ansichten zu vertreten, ist er bei ihr geblieben, um Schäferstunden mit ihr zu feiern. Aber den Schäferstunden folgen die Stunden der Abspannung, er ärgert sich, daß man einen andern statt seiner zum Kongresse geschickt hat, er wird launenhaft und brutal und schließlich ruft er dem Freunde der eintritt, da die häusliche Szene ihren Höhepunkt erreicht hat, zu: „Du machst ja meiner Frau den Hof! tröste sie doch! Ich habe genug von ihr.“ Und er läßt das Paar allein. Und der Freund macht sich den Rat und die Gelegenheit zunutze. Eine Woche vergeht. Die Frau quält ihren Gatten nicht mehr mit Liebe und nicht mehr mit Eifersucht. Aber auch von dem Freunde hat sie sich zurückgezogen. Sie bereut, der Freund bereut, und der Mann, wenn er auch nicht ernstlich glaubt, man habe ihn beim Worte genommen, weiß sein Glück, daß er jetzt arbeiten kann und Ruhe hat vor seiner Frau, nicht

recht zu schätzen. Sie alle kommen zur Überzeugung, daß es doch früher viel schöner war. Und schließlich legt die Frau ein Geständnis ab — und nach einem Ausbruche der Wut und einem Ausbruche des Schmerzes gewinnt in dem Manne die Empfindung den Sieg, daß das, was sie verbindet, doch stärker ist, als das, was sie trennt. Und sie bleiben beisammen. Das „Opfer" ist nur der Freund, der die „Stunde des Glückes" mit dem Verluste des behaglichen Heimes bezahlen muß, das er bei dem gastlichen Ehepaare gefunden hatte. — Das reizende Stück wurde von den Damen Odilon, Wallentin, Schuster und Hofteufel und den Herren Kramer und Jensen sehr flott und natürlich, freilich manchmal bis zur Undeutlichkeit natürlich gespielt. Das Publikum folgte der Darstellung bis gegen den Schluß mit lebhaftem Interesse. Nur mit der Versöhnung der Ehegatten konnte es sich nicht befreunden. Darüber kann gar oft der Mann, aber nie das Publikum weg.

Maria Theresia.

Lustspiel von Franz Schönthan. Deutsches Volkstheater 17. Oktober 1903.

Franz Schönthans Lustspiel „Maria Theresia", das gestern im Volkstheater gespielt wurde, führt uns die Kaiserin als Gattin und Mutter vor und bringt Szenen aus dem Leben und Treiben an ihrem Hofe. Maria Theresia hält ihren Gatten knapp und ist eifersüchtig auf ihn. Daraus entstehen Spannungen und Verstimmungen, die aber schließlich wieder, natürlich unter entsprechender Mitwirkung verschiedener Zwischenfiguren auf der einen und auf der andern Seite, behoben werden und nur in einer um so herzlicheren „Entente" der Gatten ausklingen.

Über das Stück selbst ist weiter wohl nicht viel zu sagen. Wie die Vorzüge und Schwächen Schönthans ziemlich feststehen in dem Gewoge der Meinungen — nur daß die einen den Nachdruck auf die Vorzüge legen, die andern den Nachdruck auf die Schwächen — ist auch die Art, zu der speziell dieses Stück gehört, seit langem wohl bekannt. Sie erhebt keine literarischen

Prätensionen und ist gar sehr — wohl zu sehr — nach des Publikums Geschmack. Manches an dem vorliegenden Lustspiele dürfte aber denn doch nicht nach jedermanns Geschmack sein.

Maria Theresia ist die Begründerin des österreichischen Einheitsstaates. Sie hat das Werk, das unter Maximilian I. begonnen worden ist, das dann in Stillstand und Schwanken geriet und zu verbröckeln drohte, fortgesetzt und gleichsam unter Dach gebracht. Sie hat aber nicht nur die Zentralstelle für politische Verwaltung und die oberste Justizstelle und eine Zentrale für das Unterrichtswesen geschaffen und durch Schöpfung eines allgemeinen Strafgesetzes und Einleitung der Arbeiten zur Kodifikation des Privatrechtes dem einheitlichen Reiche auch ein einheitliches, gemeinsames Recht gegeben, sie war es auch, die gewisse Grundsätze in die heimische Verwaltung eingeführt hat, die wir noch heute als die Fundamente des modernen Staates bezeichnen. So hat sie „die gänzliche Separation des Justizwesens von den publicis und politicis“ als Prinzip ausgesprochen, hat die ständischen Regierungen durch Beamtenregierungen ersetzt, hat den Fundamentalsatz aufgestellt: „Das Schulwesen ist und bleibt allezeit ein politicum“, und sie ist auch die Gründerin unserer Volksschule. Sie? Ihre Ratgeber, kann man vielleicht sagen, haben dies alles getan. So hat *sie* aber doch gewußt, die richtigen Ratgeber zu finden und zu *halten*.

Bei dieser Sachlage mag es manchen recht unangenehm berühren, diese Frau, deren hohe Bedeutung feststeht, mag man über die genannten Maßregeln im einzelnen denken wie man will, so klein, so kleinlich, man darf wohl sagen, so „Luise Mühlbachisch“, gezeichnet zu sehen, wie dies in Schönthans „Maria Theresia“ der Fall ist, ja in ihr die Verkörperung des gewissen „Wiener G'müats“ gefeiert zu sehen, das — und nicht nur durch die Volkssänger — schon so sehr in Mißkredit geraten ist. Und dann wird es auch Leute geben, die, so patriotisch sie vielleicht selbst gesinnt sein mögen, jene vordringliche Art des „anstrudelnden“ Patriotismus, die uns da gelegentlich vorgeführt wird, so gar nicht nach ihrem Geschmacke werden finden können. Ja, es mag Leute geben, und es werden vielleicht nicht die allerschlechtesten sein, denen jenes Hofschranzentum,

in dessen Milieu die Handlung des „Lustspieles“ sich bewegt, so unsympathisch ist, daß sie ihm überhaupt keine „lustige“ Seite abzugewinnen vermögen und höchstens für eine ironisierende Behandlung zu haben wären.

Doch dem größten Teile des Publikums, das sich bei der Premiere versammelt hatte, war ja das Stück überhaupt die Nebensache. Es war ihm nur der äußere Anlaß, das Wiederauftreten einer Künstlerin zu feiern, die sich vor Jahr und Tag von der Bühne zurückgezogen hat. Es war keine glückliche Stunde, in der Frau Schratt in momentanem Groll und Unmut — mögen diese nun berechtigt gewesen sein oder nicht — der Leitung des Hofburgtheaters ihr Pensionsgesuch überreicht hat. Es war aber noch weniger eine glückliche Stunde für das Burgtheater, als man gierig nach dem hingehaltenen Gesuche griff und die persönliche Bequemlichkeit, die darin gelegen sein mochte, ihrer Sonderstellung nicht weiter Rechnung tragen zu müssen und eines zu einflußreichen Mitgliedes ledig geworden zu sein, damit erkaufte, daß man dem Institute eine Künstlerin entzog, die in ihrem Fach, in der Verkörperung liebenswürdigen Humors und auf dem ganzen Gebiete des Dialekts, unschätzbar, bis heute noch keine Nachfolgerin gefunden hat und eine würdige Nachfolgerin auch so leicht nicht finden wird.

Als glückliche Stunde mögen ihren Abgang nur diejenigen erachtet haben, die sie schmeichelnd umschwärmten, solange sie sich zur Vertreterin ihrer Wünsche machte, die sich aber tückisch gegen sie wandten, da sie sich in ihrer wahren Art von ihr erkannt sahen.

Was Katharina Schratt dem Burgtheater gewesen ist und was sie ihm heute noch sein könnte, hat man gestern im Volkstheater sehen können. Freilich, was sie als Künstlerin ist und kann, ist dem Publikum ja noch gar wohl in Erinnerung. Das zu beweisen, bedurfte es des jubelnden Beifalles nicht, den sie gestern als Gast des Volkstheaters geerntet hat. Frau Schratt selbst brauchte den Erfolg des gestrigen Abends nicht. Aber dem Volkstheater ist er aufrichtig zu gönnen, wenngleich das Stück, das ihm ihn gebracht hat, im Volkstheater wohl nicht ganz an seinem richtigen Platze war. Und wenn auch die Leitung unserer Hofbühne die Sympathien, die gestern das Publikum

Frau Schratt so reichlich betätigte, einsichtsvoll zum Anlasse nähme, ihr den Wiedereintritt in den Verband des Burgtheaters nahezulegen, und die Künstlerin selbst ihres Grolles vergäße, wenn ihr Auftreten im Volkstheater somit nur eine flüchtige Episode für dieses Institut bedeuten würde, vermöchte das Volkstheater doch große Vorteile aus ihm zu ziehen. Ich meine hiemit nicht den finanziellen Vorteil aus dem Stücke, das ja gewiß viele Aufführungen erleben wird. Ich meine vielmehr den Umstand, daß man wieder einmal sehen konnte, von welchem Wert eine gründlichere Arbeit für den Autor, für das Theater und für die Darsteller ist.

Schon lange hat man im Volkstheater keine so gute Vorstellung gesehen wie diese. Unter den vielen Mitwirkenden seien besonders hervorgehoben Herr Kutschera, der den alten Gemahl der Kaiserin mit wirklich gewinnender Liebenswürdigkeit und feiner Überlegenheit spielte — ob dieser wirklich Maria Theresien überlegen war, wie der Autor uns andeutet, darüber will ich mir kein Urteil erlauben — ferner Herr Kramer, der seinen Metastasio reizend spielte und sprach, Frau Thaller, die aus der Gräfin Fuchs machte, was aus dieser vom Autor wohl stark verzeichneten Figur unter den gegebenen Umständen eben zu machen war, ganz besonders aber Herr Tewele, der in einer kleinen Episodenrolle an die guten Zeiten der Wiener Posse erinnerte und fröhlichste Heiterkeit erweckte. Sehr anmutig waren die Damen Dewal, Brenneis, Schuster und Laval, die Darstellerinnen der vier Kammerfräulein der Kaiserin. Ganz außerordentlich gefiel natürlich die Kinderszene, die von der kleinen Gerzhofer und der kleinen Eisner reizend gespielt wurde. Der harmlose Teil des Publikums war entzückt, zu sehen, wie kleine Prinzessinnen einst in ihren steifen Roben einhergeschritten sein und ihre Wünsche zu Mamas Geburtstag aufgesagt haben mögen. Minder Harmlosen hat bei diesem Anlasse sich vielleicht der Gedanke aufgedrängt, daß nach unserm famosen Strafgesetzbuche jedes Lächeln über die von diesen Kindergestalten putzig und possierlich vorgestellten Kindergestalten, wenngleich sie längst in ferner Vergangenheit versunken sind, als „Ehrfurchtsverletzung" ein Verbrechen bildet.

Der Strom.

Drama von Max Halbe. Burgtheater 19. Oktober 1903.

Der junge Halbe hatte ein Stück geschrieben, das da im Osten Deutschlands spielt, wo die Weichsel ihre Wassermassen dem Meere zuwälzt, zumeist still und friedfertig in stolzer Ruhe dahinfließend, aber wild donnernd, mit Vernichtung drohend, wenn der Strom im Frühjahr die Fesseln des Winters zersprengt, wenn der „Eisgang“ anhebt, sich staut oder gar die mächtigen Deiche durchbricht. Mit Reden über den „Strom“ und seine Regulierung beginnt das Stück und im „Eisgang“ vollzieht sich die Katastrophe.

Und wieder hat Halbe ein Stück geschrieben, und wieder spielt es dort an den Ufern der Weichsel. Und wieder beginnt es mit Reden über den Strom und seine Regulierung, und wieder vollzieht sich im „Eisgang“ die Katastrophe.

In jenem ersten Stücke hatte der Eisgang bei all seiner Realität zugleich auch eine symbolische Funktion; er bildete die Illustration, sein „Schollern“ die begleitende Musik zu dem Thema, das der Dichter eigentlich behandelte, wenn er uns die Geschichte von dem alten Tetzlaff und seinen Kindern erzählte, er war das Sinnbild der sozialen Frage, die ebenfalls Zeiten hindurch zu ewiger Ruhe erstarrt zu sein scheint und dann wieder mit wilder Gewalt in Fluß kommt und vernichtet, was sich ihrem Laufe in den Weg stellt — wenn sie nicht von vernünftigen Baumeistern in den Perioden der Ruhe in die richtigen Bahnen gelenkt worden ist, in Bahnen, die nicht nur den Wünschen der Anrainer, sondern auch der Natur des Stromes und dem Verhältnisse der Kräfte, wie es sich in solchen Momenten offenbart, entsprechen. Und so hieß jenes Stück „Der Eisgang“.

Und in Halbes neuestem Drama ist es „der Strom“, der gewissermaßen die symbolische Funktion des Eisganges aufnimmt. Und das Stück heißt auch „Der Strom“. Wohl hört man wieder das Donnern des Eisganges, und nicht nur gegen Ende des Stückes, sondern schon vom Schlusse des zweiten Aktes an. Aber das Donnern der sozialen Frage ist verstummt, und der Strom ist nur mehr ein Bild für den Gang, den die Fabel

des Stückes nimmt. „Wie mit dem Strom wird es gehen", sagt der alte Ulrichs. „Was tut der Strom, wenn seine Zeit da ist? . . . Er kommt ins Treiben. Da kann das Eis noch so fest gepackt liegen, wenn seine Uhr geschlagen hat, kommt er ins Treiben. Und mir ist beinahe, als wenn die Uhr schon ansetzte zum Schlage." Die Handlung des Stückes zu „treiben", das ist die Funktion des Stromes in Halbes Drama „Der Strom". Wie in „Haus Rosenhagen", dem letzten Drama Halbes, das die Wiener zu sehen bekommen haben, ist die Handlung wieder eine romanhafte, das Ganze wieder an die Art dramatisierter Romane erinnernd.

Da sind drei Brüder; der jüngste, Jakob, fast noch ein halber Bub, der hütet die Schweine, der zweite, Heinrich, der hat studiert und ist Strombaumeister geworden, und der dritte, Peter, dem gehört jetzt das Gut. Und da ist ein schönes Weib, Renate. Und der jüngste von den drei Brüdern, der ist in sie verliebt, und den zweiten liebt sie — und mit dem dritten ist sie verheiratet. Sie hätte damals den zweiten haben können, sie hat aber selber den dritten genommen. Der hat überhaupt Glück gehabt. Ihm gehört das ganze Gut und die Geschwister haben nur ihren Pflichtteil bekommen. So hatte der Vater es in einem Testament bestimmt. Freilich hatte der Vater dann ein anderes Testament gemacht. Und die Brüder sollten jeder ihr gesetzliches Erbteil bekommen, der jüngste gar auch einen Hof. Das war aber dem ältesten nicht recht, er wollte den Brüdern möglichst wenig zukommen lassen, um sich auf dem Gute behaupten und den Strom wirksam bekämpfen zu können. Und da vernichtete er das zweite Testament des Vaters.

Aber der Strom trieb und trieb, und trieb es so lange, bis die zwei Buben, die Peter und Renate bekommen hatten, ins Wasser fielen und ertranken. Da war Peter verzweifelt und er erblickte in dem Tode der Kinder eine Strafe des Himmels. Den Brüdern freilich gab er doch nicht, was ihnen gehörte; aber er brauchte eine Seele, der er sein Herz ausschütten konnte, und da gestand er alles seiner Frau. Die war erzürnt und versagte sich ihm seitdem; aber sie bewahrte dennoch das Schweigen. Und sie schwieg, als sie die Klagen des Jüngsten hörte, der

jammerte, daß er als Schweinehirt verkommen müsse. Und sie schwieg, als sie sah, daß der Jüngste mit leidenschaftlicher Liebe an ihr hing.

Wie aber nun der andere Bruder in die Heimat zurückkehrt und sie von vergangenen Zeiten mitsammen sprechen, und sie sieht, daß er noch immer liebend ihr zugetan ist, da verlangt sie vom Gatten, er solle selber offenbaren, was damals geschehen ist. Und da dieser sich weigert, vielmehr den Augenblick für geeignet erachtet, nunmehr seine ehelichen Rechte, nötigenfalls mit Gewalt, geltend zu machen, da wendet sie sich, Hilfe und Schutz suchend, an den Geliebten und sagt ihm alles. Nun geraten die Brüder arg aneinander. Am ärgsten aber tobt der Jüngste. Er ist wütend auf Renate, weil sie ihn nicht liebt und ihm nichts gesagt hat, er ist wütend auf Heinrich, weil Renate ihn liebt und ihm das Geheimnis mitgeteilt hat, und er ist wütend natürlich auf Peter, der ihm sein Gut genommen und ihn zum Schweinehirten gemacht hat.

Und der Strom treibt und treibt, und da gerade Eisgang ist, so treibt er ganz besonders. Und das bringt Jakob auf einen Gedanken. Er eilt in die Nacht hinaus auf den Damm, und gerade dort, wo dieser am meisten bedroht ist, „im hohlen Knie", da fängt er mit einem Spaten zu arbeiten an, um ihn „durchzustechen". Der alte Ulrichs aber, das Faktotum des Hauses und des Dichters, sieht das und meldet das den Andern. Ich weiß zwar nicht sicher, ob dort am „hohlen Knie", wo es so gefährlich ist, der Deich aus Sand oder aus so kleinen Steinen aufgebaut ist, daß der junge Jakob ihn mit einem Spaten überhaupt durchstechen könnte, aber es scheint wenigstens so, als ob die alten Ordensritter sich da ihre Sache recht leicht gemacht hätten; denn Peter stürzt in größter Eile, Angst und Wut hinaus, und draußen an dem Deiche, da beginnt zwischen Peter und Jakob ein wildes Ringen. Und der Strom treibt und treibt, und natürlich fallen Peter und Jakob in den Strom und er treibt mit ihnen davon.

Bis gegen den Schluß hin ist die Handlung, wie schon gesagt, ihrem Wesen nach romanhaft, dann aber wird es auch die Form. Da wird uns nur erzählt, und solchen „erzählten Schlüssen"

fehlt die innere Kraft und die dramatische Wirkung. Nur Ulrichs sieht, was auf dem Damme vorgeht; er läuft aber nicht etwa hin, sondern damit das Publikum auch erfahre, was dort geschieht, bleibt er im Hause; und auch die Andern laufen nicht etwa heraus aus der Stube, um selber zu sehen, was geschieht, sondern nur Ulrichs sieht in die Nacht hinaus, die gerade a tempo vom Mondschein erhellt wird, und er erzählt den Andern und dem Publikum zwischen Tür und Angel von der Bühne aus, wie da draußen auf dem Deiche das Drama endet. Bei der Vorstellung hat man wenigstens Heinrich von der Bühne entfernt, immerhin blieb die Situation unnatürlich.

Nicht viel unnatürlicher freilich als das ganze Stück, das nur manche äußere Allüren des seligen Naturalismus an sich trägt. „Weshalb erinnern Sie mich jetzt an das alles? So viele Jahre haben Sie kein Wort über die Lippen gebracht. Weshalb kommen Sie mir grad' heut damit?" So fragt Renate den Onkel Ulrichs. Und so könnte man eigentlich die meisten Personen des Stückes fragen, die jahrelang miteinander herumgegangen sind und erst jetzt das dringende Bedürfnis empfinden, sich über das auszusprechen, was vor „so viel Jahren" geschehen ist.

Die Darsteller setzten sich mit Eifer, manchmal sogar mit etwas zu viel Eifer, was den Stimmaufwand betrifft, für die Dichtung ein. Manche hatten allerdings Rollen mit tragischen Akzenten zu spielen, zu denen ihnen die tragischen Akzente fehlen.

Max Halbe wurde nach allen Aktschlüssen wiederholt gerufen, der Eisstoß sogar einmal bei offener Szene. Er war aber auch ein braver Eisstoß, der immer anfing zu toben, wenn man gerade eine kleine Pause machen konnte, und der mäuschenstill wurde, wenn die Leute auf der Bühne zu reden hatten. Solche anhaltend lärmenden Requisiten taugen nicht fürs Schauspiel. Shakespeare hatte es leicht, eine Szene seines „Lear" bei wildem Sturm auf der Heide spielen zu lassen. Damals machte man keinen Wind auf der Bühne.

La Gloria.

Tragödie von d'Annunzio. Deutsches Volkstheater 28. Oktober 1903.

„La Gloria“ heißt das Stück von d'Annunzio, das gestern im Volkstheater gegeben wurde. Gloria heißt im Lateinischen der Ruhm, das wissen wir ja aus dem Gymnasium, und soviel kann bald einer italienisch, daß er weiß, im Italienischen ist es auch so. Und heißt wirklich „La Gloria“, „der Ruhm“, nur „der Ruhm“? Schon Tacitus spricht von dem „veteres Gallorum gloriae“, und Plautus sagt gar einmal: „ita sunt gloriae meretricum“. Da bedeutet „gloria“ die Ruhmestat, und in der Sprache der Kirchenschriftsteller bedeutet „gloria“ die himmlische Verklärung als Folge ersprießlicher Taten, ersprießlichen Lebens, wie ja schon Isidorus in seinen Etymologien „gloria“ und „claritas“ etymologisch nebeneinander stellt „g pro c littera commutata“. Und so ist „La Gloria“ auch im Italienischen nicht nur der Ausdruck für Ruhm, sondern bezieht sich auch auf die ruhmreiche Tat.

Zwei Menschen, zugleich Führer zweier Parteien, die in den Zeiten der italienischen Einheitsbestrebungen in Rom um die Herrschaft ringen, zugleich auch die Vertreter zweier Weltanschauungen, wie sie immer wieder aufeinanderprallen, werden zu Anfang des Dramas einander gegenübergestellt. Das heißt, wir sehen nicht Ruggero Flamma und Cesare Bronte sich gegenüber stehen, wir hören nur berichten, wie sie um die Macht ringen. Mit wenigen lapidaren Worten führt uns der Berichterstatter Giordano Fauro den Gegensatz vor, wie ihn Bronte in einer Rede selbst skizziert hat.

„Ihr“ — hat Bronte seinen Gegnern zugerufen — „ihr hört die junge Seele des Volkes stöhnen und sich regen unter der Mörtelhülle von Lüge, unter der wir sie festhalten, wir, die Männer von gestern, die falschen Befreier. Und ihr, ihr wollt sie befreien, ihre niedergehaltenen Kräfte emporrichten, ihr Raum schaffen zum Atmen, sie ihrem Genius zurückgeben, ihr, die Männer von morgen, die wahren Befreier. Das ist ja doch das Thema für eure Redner. Aber so liegt die Sache nicht — und ihr wißt es ganz gut. Unter dieser Kruste ist heute nichts

als die Farbe des Todes, die Gärung der Verwesung. Darum einigen wir uns zum letzten Rettungswerke, indem wir versuchen, mit allen Kräften jene Kruste zusammenzuhalten, ihre Sprünge zu verkleistern, eure wilden Angriffe abzuwehren."

So führt uns die Exposition in die Mitte des Kampfes. Den müssen wir uns vorstellen und bekommen auch später nichts von ihm zu sehen. Und so erfahren wir zunächst nur, daß in der Volksversammlung auch Brontes Gattin anwesend war, ein Sprosse der alten Dynastie der Commenen, ein schönes, aber ein fürchterliches Weib, „wie das lebende Gespenst des verfallenden Kaiserreiches über diesem schrecklichen Todeskampf, wie der Schatten des nichtswürdigen Byzanz über dem dritten Rom". Ihre Augen hingen an Ruggero Flamma, und er war verwirrt, mehr als das, er war ganz erfüllt von ihr.

Und nun wird uns Flamma selbst vorgeführt; in ihm sind uns die Hoffnungen der Zukunft verkörpert, wir sehen ihn voll kühner Leidenschaft, voll zielbewußter Entschlossenheit im Gespräche mit seinen Freunden. Und wir sehen ihn allein, hinausblickend auf die ewige Stadt, versunken in Gedanken an die Zukunft.

Da hört man draußen die Stimme der Commena — „er erwartet mich!" herrscht sie denen zu, die ihr den Einlaß verweigern, und sie tritt ein. Er blickt sie an, schreibt der Dichter vor, „wie ein Hallucinierter die Schöpfung seiner Fieberträume, wortlos, mit einer Art zweifelnden Schreckens, ohne Glauben an die Realität der Erscheinung, die vor ihm steht". Sein ganzes Gebaren drückt die Frage aus: „La Gloria"?

Und die Commena wird die Seine. Und sie wird auch seine Helferin. Bronte steht ihm im Wege, er wird Bronte, den Greis, nie ermorden; so tut sie es. Das ist der Gedanke, den sie im ersten Akte faßt und andeutet, nachdem sie die ersten Worte mit Flamma gesprochen hat, und dessen Ausführung wir schon im zweiten Akte vor uns sehen. Die Commena hat unter Mithilfe ihrer Mutter, eines Weibes, „dessen schläfrige Augen einen Abgrund von Verschlagenheit und Begehrlichkeit verschleiern", den Gatten vergiftet. Schon gebrochen von dem verzehrenden Fieber, das ihn erfaßt, wird uns der gewaltige Bronte vorgeführt, und wir sehen, wie das Benehmen der Commena

seinen Verdacht gegen sie zur Gewißheit zeitigt, wir hören die Anklagen, die er ihr zuschleudert, die er den „Schandfleck“ nennt „auf seinem tapferen Leben“, wir sehen, wie er in wilder Wut Rache nehmen will, zu der seine Kraft nicht mehr reicht, und vernehmen den prophetischen Ruf, in den er ausbricht: „Lebe, lebe, ein Anderer wird an dir sterben!“

Und nun sehen wir, wie Flamma drei Akte lang an der Commena stirbt. Sein Gegner ist beseitigt, aber seine innere Kraft bröckelt ab. Der Haß und die Verachtung, die sich gegen den frühern Gatten der Commena gewendet hatten, heften sich an die Fersen dessen, für den sie jetzt der „Schandfleck seines Lebens“ geworden ist. Er, einst der Liebling des Volkes und vor allem der Jugend, ist kaum mehr vor dem Dolche des Meuchelmörders sicher. Und seine innere Kraft ist gebrochen und verzehrt. Und da schließlich das Volk brausend, mit todkündenden Rufen sich seiner Wohnung zuwälzt, da zittert er. „Feigling,“ ruft ihm die Commena zu, „für dich habe ich ihn zu Boden geschlagen, um dir den Weg freizumachen, ihn, einen Mann voll wirklicher Kraft, einen Riesen, der nur vor Zorn zu zittern vermochte, ihn, den Mann mit der Stirn von Erz, dem Herzen des Löwen, der niederbrach wie ein Turm!“

„Nichts ist so erbärmlich,“ entgegnet ihr Flamma, „wie diese unsagbare Grausamkeit, wie dieses Wüten gegen den Mann, der zerstört aus deinen Händen hervorgeht. Nicht die Angst vor dem Tode ist es, die mich schüttelt, aber der Schauder meines Körpers hat mich übermannt, der Widerwille meines Fleisches, all meines Blutes unter dem Vorgefühl der rohen Mißhandlung, der erniedrigenden Marter, der pöbelhaften Beleidigung, der Schläge, der Stöße, des schmählichen Endes.“ „Du bist unfruchtbar“, ruft er der Commena zu, die ihn zum letzten Widerstande aufstacheln will; „das ganze Alter der Welt liegt in deinem Schoße. Du kannst nichts geben als den Tod, und doch habe ich jeden Augenblick nach dir verlangt mit unersättlichem Begehren. Ich hab' in einem Feuerwirbel gelebt. Meinem Durste kommt nur deine Unfähigkeit gleich, ihn zu stillen. Ich habe dich geliebt! Wie habe ich dich geliebt! Um an deinem Herzen zu ruhen, habe ich dich mit Verbrechen gesättigt.“

Und im Wechselgespräche kehrt Commena zu ihrer ersten Begegnung und zu den ersten Worten zurück, die sie damals zu Flamma gesprochen hatte. „Du erwartetest mich“, sagt sie. „Aspettava la Gloria“, entgegnet Flamma, und sie erwidert: „Wir sehen uns ähnlich“ (la Gloria“ mi somiglia). Und tosend wälzt sich die Menge heran, und Flamma fleht Commena an, sie möge ihn töten. Und Commena tötet ihn und kündet der tobenden Menge die Tat. „Wirf uns seinen Kopf herab“, brüllt der Pöbel zu ihr hinauf, während der Vorhang fällt. Und sie wird dem „Volke“ wohl auch diesen Wunsch erfüllen.

Man hat in d'Annunzios Drama nicht nur Beziehungen gesucht zu Ereignissen der letzten Jahre, zu den Schicksalen insbesondere eines Staatsmannes, der, ein Kämpfer für die Einheit Italiens, einer der Streiter bei Calatafimi, schimpflicher Geldgeschäfte beschuldigt, am Abend seines Lebens die Popularität einbüßte, die seine Verdienste um das Vaterland ihm geschaffen hatten — jeder fragt auch unwillkürlich: was ist der tiefere Gedanke dieses Stückes? Denn man hat die Empfindung, in den herrlich dahinrauschenden Worten dieser Dichtung steckt noch etwas mehr als die Darstellung des Schicksals der Phantasiegestalten Flammas, Brontes und der Commena oder eine Anspielung auf Crispi.

Und naturgemäß haften die Gedanken an dem Titel, den der Dichter seinem Drama gegeben hat, an den Worten „La Gloria“, die das Auftreten der Commena einleiten und um die ihr letztes Gespräch mit Flamma sich dreht. Ist also die Commena etwa die Personifikation der Gloria, die der Dichter meint? Ihr Verhältnis zur Gloria charakterisiert aber Flamma selbst mit prägnanten Worten im vierten Akte. Dort beschreibt er den Zustand, in dem er sich befand, da die Commena bei ihm eintrat, dort bezeichnet er ihr Wesen. „Ein großer Durst nach überirdischem Ruhm (gloria), eine große Bangigkeit, eine ungeheure Sehnsucht, das Leben ganz auszuleben, war in mir. Ich dachte nicht, ich wußte nicht, daß an mich die irdische Versuchung mit ihren todbringenden Gaben herantreten werde. Als sie auf der Schwelle erschien, jeder Körperlichkeit ledig, wesenlos wie ein Gebilde meines Fiebers“ usw.

Nicht nach Ruhm im gemeinen Sinne des Wortes hat Flamma gestrebt, sondern nach der Gloriole des Retters des Vaterlandes, nach der Tat, nach dem Erfolge der Tat. Und was ihm hemmend in den Weg trat, war nicht der Ruhm, sondern la tentatrice mortale, die irdische Versuchung. Zunächst wird sie dargestellt durch das Weib als Vertreterin der entnervenden Sinnenlust. Aber die Wollust ist nicht die einzige „irdische Versuchung", auch die Ruhmsucht, auch die Gloria in diesem trivialen Sinne ist eine „irdische Versuchung", die den Kämpfer von dem reinen, idealen Ziele abzieht. Und so mag die Commena immerhin auch als Vertreterin dieser Erscheinungsform der irdischen Versuchung gelten; jedenfalls wird vieles, was von ihr gesagt wird, auch auf den irdischen Ruhm und die Ruhmsucht anwendbar sein.

Man sieht, die Dichtung stellt keine leichten Anforderungen an die Darsteller — und die Zuschauer. Keine unserer Bühnen vereinigt die Kräfte, die eine vollkommene Aufführung dieser Dichtung erheischen würde. Bei Flamma denkt man an Kainz, bei Bronte an den toten Mitterwurzer. Bei der Commena aber hätte man an die Sandrock denken müssen — wenn sie nicht glücklicherweise die Rolle selber gespielt hätte. Und so muß man dankbar anerkennen, daß Kramer und Kutschera ihre besten Kräfte an die schwierigen Aufgaben, die Flamma und Bronte stellen, gesetzt und mit heißem Bemühen und schönem Erfolge uns geboten haben, was sie überhaupt zu bieten vermochten. Uneingeschränkte Bewunderung aber verdient die Leistung der Sandrock. Sie hat das Schleichende, Lauernde und das grimmig Losfahrende, das Lockende und das Gewaltige, Zerstörende, das Lüsterne und das Unheimliche, Dämonische, das Sinnliche und das Übersinnliche in der Gestalt der Commena gleich wirksam zum Ausdrucke gebracht. Wie sie schon die Grauen des Todes in die Worte legt: „Ich habe einen Gedanken"; wie sie in dem letzten Gespräche mit dem sterbenden Bronte die ganze Skala durchmißt, die von der heuchlerischen Verstellung bis zu dem wilden Ausbruche triumphierenden Hasses führt, anfangs durch die Gegenwart der pflegenden „Schwester" gebunden, dann aber immer mehr von der geweckten Leidenschaft überwältigt; wie sie den

ermattenden Flamma vorwärtspeitscht auf der Bahn, die sie ihn führt — das war alles echte, herrliche Kunst.

Das Publikum zollte der Dichtung und der Darstellung reichen Beifall.

Das öffentliche Geheimnis.

Lustspiel von Pierre Wolff. Deutsches Volkstheater 20. November 1903.

Ich habe einmal einen lieben alten Herrn gekannt, der mit Sohn und Tochter ein stilles, glückliches Leben führte. Die Mutter war früh gestorben und Vater und Kinder suchten sich durch liebevolles Entgegenkommen und Eingehen auf ihre Wünsche, Neigungen und Schwächen das Leben so schön zu machen, als das Leben eigentlich ist — wenn man es sich von den lieben Mitmenschen nicht verekeln läßt, vielmehr sich nicht um sie kümmert. Das taten denn nun auch unsere Freunde und sie blieben schön fleißig zu Hause; nur wenn eines von ihnen seinen Geburtstag hatte, machten sie zusammen eine Landpartie, dann gingen sie schon früh morgens vom Hause fort und spät abends erst kamen sie heim, und dann redeten sie acht Tage lang davon, wie schön es gewesen sei. „Ihr macht es euch doch riesig bequem mit Papas Geburtstag", sagte ich einmal zu den Geschwistern; „weil ihr so gerne Landpartien macht, arrangiert ihr auch Papa zu seinem Geburtstage immer eine Landpartie". „Wir? Gerne Landpartien?" sagte der Sohn. „Aber gar keine Idee; mir und der Schwester ist ja nichts langweiliger als eine Landpartie, aber sehen Sie, Papa macht es immer solche Freude, und so tun wir halt auch so, als würden wir, weiß Gott wie, für Landpartien schwärmen; denn wenn er glaubt, wir wollen ihm ein Opfer bringen, kriegen wir ihn überhaupt nicht hinaus." — „Wenn Sie so gerne Landpartien machen," sagte ich einmal zu dem alten Herrn, „warum vergönnen Sie sich den Luxus nicht öfter im Jahr?" „Aber ich tue ja doch nur wegen der Kinder so, als würde mir's einen Spaß machen, mir ist es ja schrecklich, und ich würde doch viel lieber gemütlich zu Hause sitzen, als da draußen herumstiefeln."

Auf der Idee solch liebenswürdiger Nachgiebigkeit, solcher Heuchelei aus Liebe und Zartgefühl hat Wolff ein reizendes Stück gebaut, „Le Secret de Polichinelle“, das in Paris und Berlin sehr gefallen hat und gestern auch im Wiener Volkstheater mit viel Beifall gespielt wurde. Mr. Jouvenel glaubt, Mme. Jouvenel, mit der er seit 25 Jahren in glücklicher Ehe lebt, denke noch immer so streng über gewisse Dinge, wie sie als Mädchen gedacht hat, und darum stellt er sich, als denke er auch so streng in Sachen der Moral. Und eben darum wieder gibt sich auch Mme. Jouvenel den Anschein, als würde sie unbarmherzig den Stab über alle Verirrungen der Jugend brechen, obwohl sie schon längst gelernt hat, das Natürliche natürlich anzusehen. Und da sie nun erfahren, daß ihr Sohn eine Geliebte und ein Kind hat, gebärdet sich jedes entrüstet — um des Andern willen. Im Verborgenen stillt aber zuerst Mr. Jouvenel und dann auch Mme. Jouvenel den heißen Drang des Herzens und jedes geht heimlich das Enkelkind besuchen. Endlich entschließen sie sich, mit einander ein offenes Wort zu reden, und nun entdecken sie, was wir glücklichen Zuschauer, überlegen schmunzelnd, schon vom ersten Augenblick an gewußt haben, daß ja beide von gleicher Sehnsucht nach Schwiegertochter und Enkelkind erfüllt sind.

Die Liebenswürdigkeit, die auf den Gestalten des Ehepaares Jouvenel liegt, erfüllt das ganze Stück; Herzlichkeit und Humor sind in ihm mit einem leichten Tone der Persiflage verbunden, und auch sonst vereinigt es Gegensätze in ansprechender Weise: trotz des „ledigen Kindes“ und einzelner eingestreuter „Scherze“ ist Wolffs Lustspiel geradezu harmlos, es ist oft unwahrscheinlich und doch nie verlogen, oft rührend und doch kein Rührstück, etwas vieux jeu und doch nicht störend altmodisch.

Die Vorstellung war in den Hauptpartien trefflich. Liebenswürdig und diskret spielte Frau Thaller die Rolle der Frau Jouvenel, von schöner Innigkeit und Einfachheit war Fräulein Brenneis, die des Enkelkindes Mutter gab, und auch Herr Kramer als Vater dieses Enkelkindes und Herr Kutschera als vertrauter Freund und Vermittler ließen nichts zu wünschen übrig. Und volle Anerkennung würde auch Fräulein Wallentin

in der Rolle einer ebenfalls vermittelnden Freundin des Hauses verdienen, wenn sie zu ihren andern Vorzügen noch den einen hinzuzufügen vermöchte, des Guten lieber zu wenig zu tun als zu viel. So bewegte sich ihr Spiel aber manchmal auf der Grenzlinie, jenseits deren schon der Schablonenbackfisch, den Fräulein Deval zu spielen hatte, und — sehr weit jenseits — die Backfischmutter des Fräulein Schweighofer liegen. Die Überraschung des Abends war Herr Tewele als Mr. Jouvenel. Er war vortrefflich in Maske und Spiel und dabei von erfreulichster Zurückhaltung, ein wirklicher père noble. Wider alles Erwarten gut gelang ihm die Mischung von innerer Liebenswürdigkeit, gespieltem Ernst und wirklichem Humor. Sehr niedlich spielte Fräulein Hofteufel eine kleine Rolle.

Novella d'Andreä.

Schauspiel von Ludwig Fulda. Burgtheater 21. November 1903.

Fulda hat in der Wahl des Stoffes seines neuesten Dramas, der Personen sowohl als des Milieus, einen glücklichen Griff getan. Er führt uns mitten in das einstige Treiben an der Universität von Bologna, zwar nicht der ältesten Universität, aber der Universität, „die zuerst der akademischen Freiheit rechtliche Formen gab", an der die Scholaren im steten Hader mit den Stadtbehörden im dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert die akademische Freiheit begründeten, ja die eigentlichen Herren der Universität wurden. Die Scholaren waren zu einer Korporation — seit Anfang des vierzehnten Jahrhunderts zu zwei Korporationen — vereinigt, mit dem Rektor der Scholaren an der Spitze. Die Überwachung und Leitung der Studien wurde von den Rektoren der Scholaren ausgeübt, die aus den Kreisen der Scholaren gewählt wurden und nur über 25 Jahre alt sein und in höhern Semestern stehen mußten; wiederholt waren es sogar die Scholaren, von denen die Berufung von Professoren ausging. Wie es aber mit dem Verhältnisse der Professoren zu den Studenten beschaffen war, mögen uns die Worte des Odofredus zeigen, der sich dessen besonders rühmte, daß er die Scholaren nicht auf ihrem Zimmer

aufsuchte, um sie für seine Kollegien zu werben, und sich tadelnd über jene Professoren aussprach, die durch Dirnen und Wirte für sich werben ließen und den Scholaren unter der Bedingung Geld liehen, daß sie ihre Vorlesungen besuchten.

Aus dem Bologna nun zur Zeit der Blüte des studentischen Lebens überliefert uns Christine de Pisan (richtiger Pizan) in ihrer etwa um 1405 verfaßten Schrift „La cité des dames“ eine niedliche Anekdote, und aus ihr hat Fulda sein Spiel gesponnen.

In Bologna lebte in der ersten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts der berühmte Kanonist Johann Andreä (Sohn des Andrea), dessen Grabmal wir noch heute in der dortigen Dominikanerkirche sehen. „Er hatte“, so erzählt uns Christine de Pisan, „seine geliebte und schöne Tochter, die den Namen Novella führte, nicht nur in den Wissenschaften, sondern auch in den Rechten so weit unterrichten lassen, daß er, wenn er wegen anderer Verrichtungen nicht lesen konnte, seine Tochter, die Novella, an seiner Stelle schickte, die auf seinem Lehrstuhle seinen Schülern vorlas. Damit aber die Aufmerksamkeit der Zuhörer durch ihre Schönheit nicht unterbrochen würde, so setzte sie sich hinter einen Vorhang und versah auf diese Art die unterbrochenen Verrichtungen ihres Vaters, der sie auch so sehr liebte, daß er ein Buch, das Vorlesungen von ihm enthielt, unter dem Titel „Novella“ als seiner Tochter Namen herausgab.[1])

Christine de Pisan macht dazu mancherlei Bemerkungen, freut sich der Ansicht des alten Andreä, „es wäre die Gelehrsamkeit den Frauenzimmern nicht unanständig“, meint, es gelte auch von der Wissenschaft, was Virgil von der Tugend sagt, „gratior et pulchro veniens in corpore virtus“, und ist so die erste literarische Vorkämpferin der akademischen Lehrfreiheit

[1]) Mit Anspielung auf seine Mutter, die ebenfalls Novella hieß, hat Andreä auf das Manuskript einer seiner Quaestionen nach dem Tode seiner Mutter die Verse geschrieben:

„Post diem quae praeteriit
Novella mater periit
Novellam conjux genuit
Novellam auctor distulit
Novamque formam attulit.“

für Damen, wie sie überhaupt ein unermüdlicher Anwalt und Lobredner ihres Geschlechtes war und als solcher, schon aus der Abgeschiedenheit des Klosters, auch zuerst die Jungfrau von Orleans kurz nach deren so verheißungsvollem Debut in begeisterten Versen als Retterin Frankreichs begrüßt hatte.

Christine de Pisan bezeichnet ihre Geschichte selbst als etwas märchenhaft, aber wir können sie ihr glauben, denn sie hat eine gute Quelle der Überlieferung für sich, wenn sie sich auch nicht ausdrücklich auf sie beruft. Ihr Vater nämlich, der Astrolog Thomas de Pizan (Pezzano in Treviso), war ein Zeitgenosse des Andreä und hatte in Bologna Medizin studiert; auch steht seine Glaubenswürdigkeit hoch über allen Zweifeln, hat er doch seine eigene Todesstunde, wie es sich für einen Astrologen allerdings nur gehört, richtig vorausgesagt.

Der alte Andreä muß übrigens ein ganz seltsamer Kauz gewesen sein, wenn wir nur einen Teil der Legenden glauben wollen, die sich an seinen Namen knüpfen. Vor allem war er ein Unband von Gelehrsamkeit, dann aber das richtige Haupt einer Professorenfamilie, vorbildlich in manchem für spätere Zeiten. Ich verwahre mich ausdrücklich, daß ich bei dieser Bemerkung etwa die böse Nachrede vor Augen habe, die über Andreä ging, daß er, so streng er in dieser Richtung über Andere urteilte, doch selbst ein kecker Abschreiber gewesen sei und bei seiner Ausgabe des Speculum des Durantis die Consilia des Oldradus ohne Angabe der Quelle einfach ausgeschrieben habe, derohalben ihn Baldus einen insignis fur aliorum laborum nennt. Nein, ich denke vielmehr bei dieser Bemerkung daran, daß die Familie des Andreä einen ganzen Rattenschwanz gelehrsamer und akademischer Verwandtschaft und Verschwägerung bildete.

Schon des Gelehrten Gattin Milancia war auch „vom Bau", und Andreä führte mit ihr nach eigener Angabe — „per me super hac quaestione consulta" — juristische Gespräche, und sein Sohn Bonicontrius — der dann später aufgehängt wurde — war Rechtslehrer in Bologna; außer Novella aber sollen auch noch zwei andere seiner vier Töchter gelehrte Studien betrieben haben; jedenfalls haben drei von ihnen Rechtslehrer geheiratet,

eine den Philippus de Formaglinis, eine den Azo de Ramenghis und eine, Bettina, den Johannes de San Giorgio, den Fulda in seinem Schauspiel zwischen Novella und Bettina stellt. Auch die Novella macht eine Überlieferung zur Gattin eines Rechtslehrers, des Johannes Calderinus, des Adoptivsohnes des Andreä, aber einen solchen Rekord in Verheiratung von Töchtern mit Professoren (4:4) scheint Andreä in der Tat spätern Kollegen überlassen zu haben.

Glaubhaft ist dafür über ihn eine abenteuerliche Geschichte einer Gefangenschaft überliefert, in die er auf einer Reise nach Avignon zu Johann XXII. geriet, ebenso seine freundschaftliche Beziehung zu dem gelehrten König von Cypern und Jerusalem Hugo, ferner sein Verkehr mit Petrarca, von dem wir drei Briefe an Andreä besitzen, in denen er ihm auf dessen Wunsch seine Ansichten über einen Traum, über einen in schlimme Liebeshändel geratenen Jüngling und über einen lüsternen Greis darlegt; auch steht zweifellos fest, daß Andreä nicht auf ganz gewöhnliche Weise starb — da er von der Pest hingerafft wurde. Schlechter bestellt ist es schon mit der Glaubwürdigkeit der Nachricht, daß Andreä die letzten zwanzig Jahre seines Lebens auf einem Bärenfelle schlief, und was von ihm erzählt wird, er sei so klein gewesen, daß Papst Bonifazius VIII., als Andreä vor ihm erschien, ihn dreimal aufgefordert habe, er solle aufstehen, weil er meinte, Andreä kniee, berichten Andere von Jakob von Castello.

Für ganz unglaubwürdig aber wollen wir die Geschichte halten, die der Florentiner Poggio in seinen Facetien von ihm erzählt. Andreä wurde, so berichtet Poggio, einmal von seiner Gattin in allzu freundlichem Verkehre mit dem Stubenmädchen überrascht; als würdige Vertreterin einer so gelehrten Familie stellt diese, „re insueta stupefacta“, wie Poggio, vielleicht nicht ohne Bosheit, bemerkt, nur die Frage: „ubi nunc, Joannes, est sapienta vestra?“ („Wo, Johannes, ist jetzt deine Weisheit?“) Er aber antwortete unter jedes Mißverständnis ausschließender näherer Bezeichnung „nil amplius“ als: „loco admodum sapientiae accommodato.“ („An einem ihr sehr angemessenen Orte.“)

Den alten Andreä nun, seine Töchter Novella und Bettina, den Rechtslehrer San Giorgio und jenen andern Schwiegersohn des Andreä, den Azo Ramenghis, sowie den Ugo von Cypern stellt Fulda in den Mittelpunkt seines Schauspiels. Er hat wohl für die Figur des Andreä von den Überlieferungen fast nichts verwertet, dafür aber hat er sich sonst mancherlei mit einer gewissen Akribie zu Nutzen gemacht, was die Quellen uns bieten. Unter seinen Scholaren finden wir zum Beispiel einen Mangold von Buchheim, einen Nikolaus Blenkelin und einen Wernher von Dettingen. Sie alle sind als bolognesische Scholaren zwischen 1431 und 1446 in dem kompendiösen Werke nachgewiesen, mit dem Gustav L. Knod im Jahre 1899 die Wissenschaft bereichert hat und das auf 765 Seiten Lexikonformat ein mit biographischen Daten versehenes Verzeichnis aller „deutschen Studenten in Bologna" von 1289 bis 1562 enthält.

Die Handlung nun, mit der Fulda die etwas dünne Anekdote der Christine de Pisan, die Bayle in seinem Dictionnaire historique et critique mitgeteilt hat und die auch schon novellistisch und dramatisch verwertet worden ist, bis zu dem für ein vieraktiges Schauspiel erforderlichen Umfange ausgeweitet hat, dreht sich um die Liebe Novellas zu San Giorgio. Aus Neigung zu ihm hat sie sich der Wissenschaft zugewendet, er aber fühlt sich dann zur Schwester Bettina hingezogen, gerade weil sie — bei Fulda wenigstens — nicht gelehrt ist.

Die Antrittsvorlesung Novellas, die von den mehr auf Novellas Schönheit als auf ihre Weisheit erpichten Studenten gestört wird, gibt dem Dichter Anlaß zur Vorführung eines hübschen, durch Strophen aus den „Carmina Burana" belebten Bildes. Die Gelegenheit, die Frauenfrage heranzuziehen und Novella im Sinne der Christine de Pisan plaidieren zu lassen, hat sich Fulda natürlich ebenfalls nicht entgehen lassen. Die Hauptarbeit aber hat er auf die Gestalt der Heldin verwendet, die, zunächst nur durch die Liebe für San Giorgio zur Wissenschaft hingeführt, doch treu bei ihr aushält, nicht nur die von Ugo von Cypern ihr angebotene Königskrone ausschlägt, sondern mit stiller Entsagung auch die Schwester dem Geliebten zuführt und zum zweitenmal den Sieg über sich gewinnt, da nach

Jahren die Versuchung an sie herantritt, ihr Glück auf den Trümmern der Ehe ihrer Schwester aufzubauen.

Man sieht, die Rolle der Novella ist für die Hohenfels so recht eigentlich geschaffen, und sie spielte sie denn auch trefflich in ihrer Art und brachte die verschiedenen Seiten ihres Talents mit Erfolg zur Geltung, wobei sie nur nicht ganz im Einklange mit den tatsächlichen Verhältnissen des Stückes sowohl als ihren Anlagen, das Hauptgewicht auf die in die Gegenden des Tragischen gravitierenden Partien legte.

Von den übrigen Darstellern sind besonders hervorzuheben Herr Kainz, der sich mit der Rolle des San Giorgio einer nicht allzu dankbaren Aufgabe unterzogen hatte, Frau Retty als Bettina, Herr Reimers als Prinz und König von Cypern und unter den Studenten die Herren Treßler, Schmidt und Korff.

Der alte d'Andreä, den Herr Loewe spielte, ist schon aus der Hand des Dichters ziemlich farblos hervorgegangen, und den Rektor Azo, der nach der Schablone jenes Taddädeltums gezeichnet ist, das in den Bühnenwerken für Rektoren traditionell geworden ist, gab Herr Thimig getreu im Sinne dieser Auffassung. Wie Azo wirklich gewesen sein mag, und daß er eine der Töchter des Andreä geheiratet hat, kann ja gewiß für die Bühnendichtung belanglos sein; aber die Rektoren der Scholaren Bolognas, jener Scholaren, die durch ihre wiederholten Sezessionen aus Bologna die Stadtbehörden mürbe gemacht, und die sich das Recht erworben hatten, die Rektoren aus ihrer Mitte zu erwählen, werden wohl aus anderm Holze geschnitzt gewesen sein, als jener Rektor der Scholaren es ist, den uns Fuldas Drama vorführt.

Dichtung und Darstellung fanden lebhaften Beifall. Manchmal zu lebhaften. Recht anstößig wird allgemach das Treiben der Claque im Burgtheater, die sich gelegentlich sogar anmaßt, im Dienste einzelner Darsteller einen Terrorismus auszuüben, wann applaudiert werden dürfe und wann nicht.

Nachtmar. Salome.

Nachtmar, Drama von Erich Korn. Salome, Tragödie von Oskar Wilde. Deutsches Volkstheater 12. Dezember 1903.

Die Geschichte von der Tochter der Herodias, die von ihrem Stiefvater Herodes als Honorar für die Vorführung eines Tanzes das Haupt Johannes des Täufers verlangte und dieses, fein säuberlich auf einer Schüssel präsentiert, auch erhielt, haben wir von den Evangelisten Markus und Matthäus. Aber auch nur die Geschichte selbst. Den Namen dieser anspruchsvollen Tänzerin melden uns die Evangelisten nicht, wir wissen nur aus des Josephus Flavius „Jüdischen Altertümern", daß die Tochter der Herodias Salome geheißen habe, und aus dieser Quelle sind wir auch über die spätern Schicksale dieser merkwürdigen Dame, nämlich ihre Ehe mit dem Tetrarchen Philippus und nach dessen Tode mit Aristobulus, unterrichtet. Und so hat eigentlich erst die Notiz des Josephus Flavius, obwohl er von Johannes nur meldet, daß dieser durch Herodes in der Bergfestung Macharius justifiziert worden sei, aus der namenlosen Frauengestalt der Bibel eine lebendige Figur der Überlieferung gemacht, eine Figur, die den Bildner, den Dichter reizt, sie in den Mittelpunkt einer künstlerischen Darstellung zu setzen. Denn die Überlieferung und die aus ihrem Boden sprießende Kunst bedarf eines Namens, unter dem die Gestalt Verkörperung und Leben in der Sprache gewinnt.

Und so würden wir, wenn Josephus Flavius, als seine mit ihm in eine Zisterne versprengten Kriegsgenossen den Tod durch eigene Hand der Übergabe vorzogen, nicht durch kluge Korrektur der eingeleiteten Verlosung die Reihenfolge der wechselseitigen Exekutionen so zu fügen gewußt hätte, daß er als der letzte überblieb, als der er dann, mehr praktisch als heroisch, die Übergabe dem Selbstmorde vorzog — jedenfalls um die künftigen Werke des Josephus Flavius sowohl als auch um den Namen der Tochter der Herodias und mit ihm wahrscheinlich auch um Wildes ganzes Drama gekommen sein. Denn so gewiß dieses in die Reihe der Johannesdramen gehört, so gewiß unter-

scheidet es sich von ihnen nicht nur dadurch, daß es nach der Salome benannt ist, sondern auch dadurch, daß die Tochter der Herodias hier in den Mittelpunkt der Aktion tritt.

Nach der Bibel und den ältern Johannesdramen ist sie nur die Handlangerin der dem Johannes zürnenden Herodias. Bei Sudermann hat sie wohl ihren eigenen Willen, aber sie verbirgt ihn hinter dem der Mutter. Bei Wilde aber hat sie volles dramatisches Leben. Sie wird zu dem Angelpunkte des Ganzen, sie vermittelt oder unterstützt nicht nur die Ausführung eines fremden Wunsches, sie selbst ist es, die wünscht und handelt, in eigenem Namen und unter eigener — Verantwortung.

Es ist ein naheliegender Gedanke für den Dramatiker, der die treibende Kraft in die Brust der Salome legt, an die Stelle des Hasses der Mutter die Leidenschaft der Tochter, und zwar die Liebesleidenschaft zu setzen. Wilde aber hat die dramatische Wirkung noch durch einen Kontrast gesteigert, indem er der religiösen Ekstase des Gottesmannes in dem Wesen des Mädchens eine Leidenschaft von einer ganz eigentümlichen schwülen Sinnlichkeit entgegensetzt. Die Art gewisser alttestamentarischer Liebesgesänge mit jener Art stilisierter Kindlichkeit, Naivität, Puppenhaftigkeit, oder wie wir es nennen wollen, verbindend, die wir auch bei Maeterlinck dem Ältern finden, hat Wilde eine bilderreiche, sinnlich deutliche und doch nirgends durch Derbheit verletzende Ausdrucksweise für die Empfindungen der Salome gewonnen, Empfindungen, die über die Grenzlinien des Normalen weit hinausgehen und schon in das Gebiet des Perversen hineinreichen. Nicht darin natürlich liegt die Perversität, daß Salome nach dem weißen Leib, den schwarzen Haaren, den roten Lippen Johannes' verlangt; auch darin nicht, daß sie nichts von romantischer Liebe spricht, nichts von Sehnsucht nach Seelengemeinschaft und Gegenliebe, sondern mit kühler Ruhe von Anbeginn an ihre Wünsche nur auf die rein körperlichen Eigenschaften des Johannes richtet und mit zäher Hartnäckigkeit an diesem Gedanken festhält. Aber in dieser Hartnäckigkeit liegt schon das Moment jener sexuellen Unter- oder Oberströmungen, die man, sobald sie gewisse Erscheinungsformen annehmen, eben mit dem Ausdrucke „pervers“ bezeichnet.

Johannes weist das Verlangen der Salome, wie es für einen Johannes nur selbstverständlich ist, mit Verachtung zurück. So wenig sich aber Salome vorher in Liebesklagen ergangen hat, so wenig dürstet sie jetzt nach Rache. Das wäre der natürliche Weg, der sich dem Dichter eröffnet, die zurückgewiesene Salome das Haupt des Mannes fordern zu lassen, der sie beleidigt hat. Aber Wilde verschmäht diesen Weg. Jedenfalls hat so sein Drama eine ganz eigenartige Gestalt und Wirkung gewonnen. Salome wollte die Lippen des Johannes küssen. Johannes wollte nicht. Die Weigerung ändert nichts an Salomes Wunsch. Sie veranlaßt sie nur, ein anderes Mittel zu suchen. Kann sie diese Lippen, die zu küssen sie sich einmal vorgenommen hat, nicht mit Zustimmung des Begehrten küssen, so möge es ohne dessen Zustimmung sein. Ob der Mann lebendig ist oder tot, das ist der Art ihrer Leidenschaft schließlich gleichgültig. Ihr Verlangen ist derart, daß ihm Leichenschändung auch genügt. Ja, vielleicht ist es gerade das, was ihm ganz besonders entspricht.

Ich möchte nicht mißverstanden sein; ich will hiemit nur die Psychologie von Wildes „Salome" dargelegt, aber keineswegs ein ästhetisches Urteil ausgesprochen haben. Man kann alle Vorzüge einer Sache anerkennen, aber man soll sich klar sein über ihr Wesen und sie als das bezeichnen, was sie ist. Und so sage ich: Wildes „Salome" ist die Tragödie der Leichenschändung.

Sie ist freilich außerdem noch etwas: sie ist das Werk eines Dichters. Nicht eines Dichters für die Menge vielleicht, aber doch das Werk eines Dichters. Das Theaterpublikum mag vielleicht über manches in Wildes Drama, insbesondere etwa über seinen Herodes gelegentlich lächeln oder auch lachen; aber gerade in diesem Herodes liegt etwas von feinster Kunst, einer Kunst, die, wenn sie auch manchmal auf den Grenzgebieten zwischen dem Tragischen und dem Komischen sich bewegt, doch darum nicht aufhört, Kunst zu sein, weil sie auf andern Bahnen wandelt, als die wir nachzutreten gewohnt sind. Dieser Rolle gerecht zu werden, muß man sich wiederum einmal denken, daß Mitterwurzer auf der Bühne stünde. Das soll kein Vorwurf sein gegen

den Darsteller, der sie im Volkstheater spielte. Aber wenn wir uns Mitterwurzer vorstellen, dann erfassen wir auch den feinen Hohn des Dichters, wenn Herodes auf die Anklagen des Johannes nur bemerkt: „Er spricht nicht von mir. Er spricht nie gegen mich. Er spricht von dem König von Kappadozien, der mein Feind ist" — oder wenn er sagt: „Ich bin der Sklave meines Wortes und mein Wort ist das Wort eines Königs. Der König von Kappadozien trägt immer Lügen im Munde, aber er ist kein echter König. Er ist ein Wicht. Er schuldet mir auch Geld, das er nicht heimzahlt" — oder wenn er der Salome zuruft: „Salome, bedenke, was du tun willst. Es kann sein, daß der Mann von Gott gesandt ist. Er ist ein heiliger Mann. Der Finger Gottes hat ihn berührt. Gott hat schreckliche Worte in seinen Mund gelegt. Im Palast wie in der Wüste ist immer Gott bei ihm . . . Es kann wenigstens sein, daß er bei ihm ist. Man kann es nicht sagen, aber es ist möglich, daß Gott bei ihm ist . . ."

Freilich, den letzten Satz hat ohnedies die Zensur gestrichen. Wir hätten ihr dafür gerne die Schilderung der Schätze völlig preisgegeben, die Herodes der Salome anbietet und von denen sich die Zensurbehörde wohl nur den Kristall auserlesen hat, „in den zu schauen keinem Weib erlaubt ist, und den junge Männer nur betrachten dürfen, wenn sie vorher mit Ruten gestrichen wurden". Derartige Anklänge an sadistische Ideenkreise sind uns bei einem Autor wie Wilde freilich nicht unbegreiflich. Aber sein Werk verliert nichts von seiner Art als Kunstwerk durch ihre Ausschaltung, während jener andere Schnitt ins gesunde Fleisch der Dichtung geht.

Wie wir bei Betrachtung von Wildes „Salome" die Erinnerung an die persönlichen Schicksale des Dichters, von denen die Kunde durch die Lande geflogen ist, nicht wohl aus unsern Gedanken ausschalten können, so bringt uns der Stoff, den er bearbeitet hat, unwillkürlich das Bild eines andern Mannes vor Augen, eines Landsmannes Wildes, der auch eine Johannes-Tragödie geschrieben hat, und an den, um seiner seltsamen Geschicke und der hämischen Nachreden willen, die von ihm bis auf uns gekommen sind, hier mit wenigen Worten erinnert

werden soll. Ich denke dabei natürlich nicht an die Person des Theologieprofessors und Predigers Friedrich Adolf Krummacher, der außer seinen Parabeldichtungen auch ein Drama „Johannes“ geschrieben hat, das 1815 erschienen und wiederholter Nachdrucke für wert erachtet worden ist. Nein, ich denke hiebei an den schottischen Humanisten George Buchanan, den Erzieher Jakobs VI., den Sprachlehrer der unglücklichen Maria Stuart, der sich später ihren Verfolgern angeschlossen hat.

Dieser hat nebst andern lateinischen Tragödien auch eine „tragoedia Baptistes sive calumnia“ geschrieben, ein Drama, das er in der Widmung als „quamquam abortivus tamen primus foetus“ bezeichnete, und mit dem er, wie er sich selbst äußerte, die Jünglinge von den üblichen dramatischen Schöpfungen zur Nachahmung der Antike hinführen wollte. In diesem Johannesdrama, das reichlich mit Chören durchsetzt ist, tritt auch der Herodias Tochter, aber ohne Namen, nur als „reginae filia“ auf. Aber nicht von der Dichtung wollte ich sprechen, sondern nur auf das Bild des Mannes hinweisen, der schon in seiner Widmung, die zu Handen König Jakobs VI. erfolgte, sich seltsam einführte, indem er sagte, sein Drama möge spätern Geschlechtern Zeugnis geben, daß, wenn der König dereinst, von schlechten Ratgebern verführt oder königlichen Launen folgend, Schlechtes begehe, dies nicht seinen Lehrern, sondern ihm selbst zur Last zu legen sei, der ihre richtigen Ermahnungen nicht beherzigt habe.

Ein Mann, der so zu seinem Könige sprach, war gewiß gegen andere nicht zurückhaltend. Und so hat denn mehr als seine Gelehrsamkeit sein kampflustiges Wesen und böses Mundwerk seinen Namen der Nachwelt vertraut gemacht, denn durch diese ist er in böse Händel und üble Nachrede gekommen. Ja, gewissermaßen hat die bissige Satire, die er über Jakobs V. Betreiben wider die Franziskaner losgelassen hatte, auch den Anlaß zu seinem bekanntesten Werke friedfertigen Charakters gegeben, da er seine berühmte Psalmenparaphrase in jener Klosterhaft schrieb, die ihm seine Pamphlete eingetragen hatten. Denn wie seine erste Inhaftierung in Schottland, der er sich durch Flucht aus dem Fenster entzog, hängt gewiß auch seine Ver-

folgung durch die portugiesische Inquisition, die damit abschloß, daß man ihn verurteilte, einige Monate zum Behufe „seiner bessern Unterrichtung" in einem Kloster zuzubringen, mit seinen Angriffen gegen die Mönche zusammen, und ihrer Rachsucht hat man, wenn nicht die Erfindung, so doch die Überlieferung jener andern Historien zu danken, die sich an seinen Namen knüpfen. Der Jesuit Garasse berichtet von ihm die Geschichte, er sei einmal in Bordeaux, wo er am Kollegium von Guienne Vorlesungen hielt, so bezecht gewesen, daß er in Schlafrock und Pantoffeln auf ein Schiff gegangen und, ohne es zu ahnen, nach England gefahren sei. Und während uns eine andere Überlieferung von einem würdigen Tode Buchanans berichtet, der, auf seinem Sterbebett gedrängt, zurückzunehmen, was er wider das Recht der Könige geschrieben hatte, nur geantwortet haben soll: „Ich gehe an einen Ort, wo es keine Könige mehr gibt!" — wissen die Jesuiten Garasse und Sandaeus mit entsetztem Augenverdrehen von seinem Tode zu erzählen. Er soll, da die Ärzte ihm verboten hatten, Wein zu trinken, widrigens er in spätestens drei Wochen sterben müsse, während er sonst noch sechs Jahre leben könne, erklärt haben, daß er ein Leben von drei Wochen der Trinkerlust einem Leben von sechs Jahren der Enthaltsamkeit weit vorziehe, und er soll sich eine Kufe Wein zum Bette gestellt und selbe auch richtig noch ausgetrunken haben. Er soll auch denen, die ihm in seiner Krankheit die Lektüre der Bibel empfahlen, die Vorzüge des Plinius gepriesen haben, und in seiner Todesstunde, da man ihn aufforderte zu beten, erwidert haben, er hätte nie ein anderes Gebet gekannt als das des Properz:

„Cynthia prima suis miserum me cepit ocellis,
Contactum nullis ante cupidinibus." —

das heidnische Lied an die Artemis also, das zum Überflusse sofort übergeht in die Anrufung des Amor. Und diese Elegie des Properz rezitierend, sei er gestorben. — So rächt sich die „Gesellschaft" an denen, die tun, was ihr nicht gefällt, durch „üble Nachrede".

Bei weitem nicht so interessant als dieser Vorläufer des Dichters der Johannestragödie war der Vorläufer, den die

Johannestragödie „Salome“ selbst gestern abends im Volkstheater“ hatte. Das Dramolet „Nachtmar“ von Erich Korn, das den Abend eröffnete, führt uns die theatralische, nach dem Ragoutrezept des dramatischen Kochbuches bereitete Geschichte von einer Schauspielerin vor, die im Kostüm der Rolle eines blutdürstigen Nachtgespenstes, die sie spielen soll, den Geliebten ermordet, der sich treulos von ihr abwenden will, und die so, nachdem sie zuerst das Mädchen, das ihr den Geliebten entzieht und dann den Geliebten als „Nachtmar“ bezeichnet hat, sich schließlich selbst als „Nachtmar“ qualifiziert.

Das Volkstheater hat viel Sorgfalt auf die äußere Ausstattung und Inszenierung der „Salome“ verwendet. Die innere Stimmung freilich war nicht immer getroffen. Vor allem fehlte es an der erforderlichen Vorkehrung, die ekstatischen Reden des Johannes, das Klirren seiner Ketten und das Fallen des Schwertes des Henkers in der Zisterne unten wirklich wie aus der Tiefe heraus, abgedämpft und doch hallend, erklingen zu lassen. Daß man den Mond, der in der Dichtung eine wichtige Rolle spielt, nicht sichtbar werden läßt und statt dessen nur die wechselnde Mondbeleuchtung zeigt, das ließe sich ganz wohl diskutieren; nur dürfte dann nicht auch diese Mondbeleuchtung gelegentlich unterbleiben; und freilich mußte damit auch das Erlöschen der Sterne zum Schluß, das der Dichter wie auf Wunsch des Herodes mit der Verdunklung des Mondes erfolgen läßt, entfallen, weil es dann mehr den Eindruck eines Versehens als den der Ausführung einer Vorschrift des Dichters gemacht hätte.

Ausgezeichnet war der Johannes Kutscheras. Es war das nicht der Johannes Tizians, den wir in Venedig bewundern, auch nicht der Johannes, der nach erreichtem Mannesalter enthauptet worden ist. Aber der Johannes, wie wohl Wilde sich ihn gedacht hat. Ein Johannes im zartesten Jünglingsalter, von der Asketik durchgeistigt, edel in jeder Bewegung, in der Rede vom Feuer der Verzückung durchglüht. Eine sehr beachtenswerte Leistung bot Fräulein Hartwig als Salome. Nur in einem der Hauptmomente der Dichtung — ich rechne zu diesen nicht etwa den Enthüllungstanz mit den sieben Schleiern —

versagte sie leider. Wenn der Dichter seine Salome den Wunsch nach Johannes' Lippen mit den einfachsten Worten ausdrücken und stets mit denselben Worten wiederholen läßt, so zeigt er uns, da es ihm ja gewiß leicht gewesen wäre, Ausdrücke der Emphase und einen Wechsel der Worte zu finden, deutlich, daß er auch Einfachheit und Gleichmäßigkeit in der Ausdrucksweise will. Nicht durch Schreien und Raunzen, nicht durch Versuche, orientalische Beweglichkeit nachzuahmen, kann die Wirkung erzielt werden, die der Dichter hier offenbar beabsichtigt: Monotonie, verträumte, starre Ruhe sind hier am Platze, und wenn es hier überhaupt einer Steigerung bedürfen sollte, läge sie nicht in der Richtung zu hohen, schrillen, lauten Tönen, sondern in der zu den tiefen, heisern, ersterbenden Lauten.

Den Herodes und sein Weib spielten Herr Weisse und Fräulein Schweighofer. Beide legten das Hauptgewicht ihrer Darstellung auf das äußere Verbrechertum dieses königlichen Paares. Darüber aber blieben sie uns die Naivität dieses Verbrechertums schuldig, die mit so markanten Strichen gezeichnet ist, und während der Dichter mit vollendeter Kunst wie durch siebenfache Schleier ahnen läßt, daß die Tiefen dieser Seelen von Empfindungen durchwühlt sind, die in Worte zu fassen er gar nicht versucht hat, haben die Darsteller die innere Bewegung ihrer Gestalten mit den dichten Mänteln der Konvention verhängt. In Herodes und Herodias ließe sich die Märchenstimmung, die in dem ganzen Drama liegt, vielleicht am besten zum Ausdrucke bringen — wenn ein König Macbeth und eine Lady Macbeth sie spielten. Anerkennung verdienen neben Herrn Kramer als jungem Syrer und Herrn Brandt als Pagen des Herodes auch Herr Weiß und die andern Darsteller der „Juden". Vom Dichter sind diese Gestalten mit einigen Zügen prächtig gezeichnet; er hat die Sektiererei, das Religionsgezänk, die Disputierart der Juden, überlieferte und moderne Züge mischend, meisterhaft zu einem Ganzen gefügt. Freilich ohne gehässige Nebenabsicht, rein künstlerisch. Wenn die Darsteller ihre „alten" Juden modernen jüdischdeutschen Dialekt reden ließen, so sind sie hiemit nur den Weg gewandelt, den der Dichter bei der Art seiner Charakterisierung ihnen angedeutet hat.

In dem Drama „Nachtmar“ waren die Herren Kramer, Jensen und Meixner beschäftigt, sowie Fräulein Wallentin, die die Paraderolle der Rajewska gab. Sie erntete lebhaften Beifall mit ihr.

Zum Schlusse des Abends gab es einen heißen Kampf. Die Zischer, die waren wohl jener kunstverständige Teil des Publikums, der vorher den „Nachtmar“ beklatscht hatte!



Eine Wohltat.

Volksschauspiel von Ferdinand Saar. Burgtheater 14. Dezember 1903.

Im Burgtheater hat man gestern unserm Ferdinand Saar, dessen siebzigster Geburtstag vor kurzem gefeiert wurde, durch die Aufführung seines „Volksdramas“ „Eine Wohltat“ eine Huldigung darzubringen gedacht. Das Stück ist vor mehr denn vierzig Jahren geschrieben worden, in der Zeit, in der Saar ein junger Mann war und in der man an „Deborah“ und am „Sonnwendhof“ sich begeisterte, einer Sorte von „Volksstücken“, die uns heute den Eindruck der Greisenhaftigkeit machen. Wenn der junge Saar ein Drama im Geschmacke der Zeit, in der er herangereift ist, geschrieben hat, so ist das ganz begreiflich, und es kann seinen Dichterruhm nicht schmälern, daß er unter schlechten Einflüssen ein schlechtes Stück gemacht hat. Unbegreiflich aber ist es, daß man zur Ehrung des Mannes, der „Kaiser Heinrich IV.“ gedichtet hat, eine vergilbte Jugendarbeit heranzieht, die kein vernünftiger, ehrlicher Mensch gut nennen wird. Es ist, gleichsam erklärend, darauf verwiesen worden, daß Saar mit diesem Drama ein Vorläufer Anzengrubers gewesen sei. Er war aber mit ihm nicht mehr Vorläufer Anzengrubers, als etwa Mosenthal es gewesen ist. Das „Volksdrama“ „Eine Wohltat“ steht Anzengrubers Volksstücken nicht näher, als es etwa Saars „Kaiser Heinrich IV.“ steht. Wollte man Saar wirklich die Ehrung geben, die er verdient, so hätte die Theaterzensur eben ein Auge zudrücken müssen und man hätte die schon wiederholt angeregte Aufführung dieser Saarschen Dichtung, die sich jedenfalls neben die Wildenbruchs stellen kann, zur Tat werden

lassen sollen. Und wenn das durchaus nicht anging, so ist Saars Trauerspiel „Tempesta“ da, mit dem man dem Dichter einen würdigen Ehrenabend hätte bereiten können. Die Vorführung jenes Jugendwerkes aber, das nie jung gewesen, ist ein beklagenswerter Mißbrauch der Pietät des Publikums, eine Spekulation auf die Liebe und Achtung, die dem greisen Dichter um seiner andern Werke und um seiner Persönlichkeit willen entgegengebracht wird, ein Sündigen darauf, daß Publikum und Kritik, vor die traurige Wahl gestellt, einem verehrten Manne an seinem Jubeltage unangenehme Wahrheiten zu sagen — oder die Wahrheit zu verleugnen, ja gröblich zu verletzen, sich zu letzterm als dem geringern oder doch üblichern Übel verstehen werden.

Anerkennung verdient vor allem die Regie, die geschickt die zahlreichen Verwandlungen im zweiten Akte beseitigt und die Monologe so viel als möglich gekürzt hat. Wesentlich kam der Aufführung auch der Dialekt zu statten, in den man die bäuerlichen Rollen transskribiert hatte. So erhielten auch einzelne Darsteller Gelegenheit, neuerlich zu betätigen, daß sie auch im Dialekt tüchtig sind — andere dafür freilich, daß sie auch im Dialekt schlecht sind. Unter die erstern gehörten vor allem die Damen Schönchen und Medelsky und die Herren Schmidt und Korff. Herr Schmidt insbesondere erweist sich immer mehr als ein Meister des Dialekts und, wenn er nicht gerade schreit, der Rede überhaupt. Dem Pfarrer, dessen Szene im letzten Akte wohl am besten ganz entfallen wäre, lieh der alte, liebe Baumeister seine Kunst und seine Natur. Das Publikum bewies dem Dichter seine Verehrung und spendete den Darstellern reichen Beifall.

Reprise von „Feuer in der Mädchenschule“.

Burgtheater 19. Dezember 1903.

Unlängst hat uns der Besuch des deutschen Kaisers in Wien und die Veranstaltung einer Festvorstellung in Schönbrunn zu der Wiederaufnahme des „Zündenden Funkens“ in das Reper-

toire des Hofburgtheaters verholfen. Jetzt ist es ein Einfall der „Urania“, die eine Vorstellung von „Feuer in der Mädchenschule“ mit Frau Retty und den Herren Hartmann, Korff und Gimnig arrangiert hatte, dem wir die Bereicherung des Spielplanes des Burgtheaters durch dieses Stück verdanken. Neben diesen beiden Dichtungen, die gestern vereinigt vorgeführt wurden, könnte die „Tasse Tee“, die zum Schlusse gegeben wurde, fast für ein modernes Umsturzdrama gehalten werden. Aber vielleicht wird nächstens eine unserer Naiven eingeladen, irgendwo „Sie hat ihr Herz entdeckt“ zu spielen. Und dann ist der Abend für Naive komplett. — Besser kämen wir freilich dazu, wenn die „Urania“ einmal Herrn Kainz bäte, bei ihr den „Don Carlos“ zu spielen, und Herrn Schmidt, den Hagen in Hebbels Nibelungen. Dann gelangten diese Stücke vielleicht endlich auch wieder ins Burgtheater. Oder, ernsthaft gesprochen, durch eine Vorstellung von „Arms and the man“ mit Fräulein Witt als Raina könnte ein „Wohltätigkeitsverein“ das Burgtheater wirklich auf den Gedanken bringen, Bernard Shaws entzückende Komödie zu geben. Für diesmal war der Gewinn nur bescheiden. „Feuer in der Mädchenschule“ hätte in diesem Jahrhundert im Burgtheater ganz gut ungespielt bleiben können. Man rühmt derartigen Stücken übrigens nach, daß in ihnen manierierte Schauspieler oft gut erscheinen und dafür gute manchmal herzlich schlecht seien. Diesmal traf dieser Satz aber nur bei Herrn Korff zu, den ich für einen sehr guten Schauspieler halte und der gar nicht „wirkte“. Durchaus nicht aber hat der Eindruck, den Frau Retty und Herr Hartmann auf mich machten, zu obiger Regel gestimmt.

Neuinszenierung von Schillers „Fiesco“.

Burgtheater 22. Dezember 1903.

Als das Burgtheater aus dem einfachen Hause auf dem Michaelerplatz in die Prunkräume auf dem Franzensring übersiedelte, da konnte es sein klassisches Repertoire nicht mitnehmen. Mit den Mauern des alten Burgtheaters fiel es in Schutt und

Staub und mußte erst mühsam an der neuen Stätte dem neuen Rahmen und den neuen Verhältnissen entsprechend wieder aufgebaut werden.

Von den großen Dramen Schillers hat „Die Verschwörung des Fiesco zu Genua“ am längsten gebraucht, bis sie dem Spielplane wieder einverleibt wurde. So lange, daß inzwischen die andern Dichtungen Schillers wieder zerbröckelt oder vollständig aus dem Repertoire gefallen sind. In der „Maria Stuart“ hat man heute keine Maria oder keine Elisabeth, wie man will, der „Don Carlos“ fehlt seit vielen Jahren ganz im Repertoire, der „Tell“ ist schon seit langer Zeit eine sehr mäßige Vorstellung, in den „Räubern“, in der „Jungfrau von Orleans“ „schlappt es und klappt es“ an allen Ecken und Enden, auch im „Wallenstein“ sind einige Partien ganz ungenügend besetzt, und so fort ohne Grazie. Nun ist endlich der „Fiesco“ zur Aufführung gelangt. Aber er ist nicht der Schluß eines Zyklus der Schillerdramen geworden, er könnte heute höchstens als der Anfang einer würdigen Erneuerung Schillers in Frage kommen. Und diesem „Fiesco“ fehlt vor allem der Stil des Fiesco, ein Stil überhaupt. Man hat vor einigen Jahren viel darüber geredet und geschrieben, wie Schiller heute gespielt werden müßte, wie der Stil für das Schillersche Pathos zu dem Stile der naturalistischen Spielweise in ein bestimmtes Verhältnis gebracht, wie etwa ein moderner Stil für die Klassiker geschaffen werden könnte.

Die Aufführung des „Fiesco“ aber, die uns das Burgtheater gebracht hat, bedeutet in dieser Richtung nicht einmal einen Versuch, sie ist überhaupt gar nicht auf einen bestimmten Stil gestimmt. Sie muß vielmehr als das Unternehmen bezeichnet werden, auf einem andern Gebiete den Sieg zu erringen, als auf dem er bisher Schillers Dramen beschieden war: auf dem Gebiete der Ausstattung.

In dieser Richtung hat das Burgtheater allerdings Prächtiges geleistet. Besonders hervorgehoben zu werden verdient der Ballsaal bei Fiesco, das Zimmer im Palaste Doria, der Schloßhof und der Prospekt mit der Bucht von Genua. In dem Bilde des Hafenplatzes haben wir nur ungerne eine besonders chrakteristische Eigenart der genuesischen Bauart vermißt, von

der man sich allenthalben Überzeugung verschaffen kann, wo nur eine offene Tür einen Einblick in jene seltsamen Höfe gestattet, in denen das aufsteigende Terrain so kunstvoll zu einer Verbindung von ganz eigentümlichen Stiegen- und Säulenanlagen ausgenützt ist. Für eine solche offene Türe mit Hofbild hätten wir gerne das praktikable Fenster hingegeben, hinter dem auf Befehl der Regie eine Gestalt ihr Unwesen trieb, so erst die bewegungslose Stille in allen andern Fenstern mit störender Deutlichkeit zum Bewußtsein bringend. Freilich läge uns im Burgtheater überhaupt mehr an des Dichters „Fiesco", denn an des Malers Genua. Und über diesem ist jener entschieden zu kurz gekommen.

Was nun die schauspielerischen Leistungen anlangt, so konzentrierte sich selbstverständlich das Hauptinteresse des Publikums von Anfang an auf den Fiesco des Kainz. Kainz hat die Gegensätze, die in dieser Rolle liegen, scharf zum Ausdrucke gebracht und mit künstlerischer Meisterschaft durchgeführt. Fiesco, der den genußsüchtigen Flachkopf spielt, und Fiesco, der sein Hirn zermartert für die Errettung Genuas, Fiesco, den Patrioten, und Fiesco, den Ehrgeizigen, Fiesco, den buhlerisch Tändelnden, und Fiesco, der seiner Gattin in treuer Liebe ergeben ist. Am besten gelangen ihm die Szenen, in denen die äußersten Punkte dieser Gegensätze liegen, die Erzählung der Fabel, die Monologe am Ende des zweiten und im Anfange des dritten Aktes, die Szene bei der Imperiali und die Szene an der Leiche Leonorens. Auch in jenen übrigen Szenen aber, die in bunter Reihe um die Gestalt Fiescos kreisen, bot er Bedeutendes. Und bedarf auch manches noch jener Ausgleichung und Verarbeitung, die nur selten schon bei einer ersten Aufführung erreicht wird, so war er doch immer interessant, und vor allem: er war immer eine charakteristische Figur, eine scharf silhuettierte Gestalt.

Nicht das gleiche kann man von den meisten der andern Darsteller behaupten. Hinter den bunten, prunkenden Gewändern, in die man, entgegen der ursprünglichen Vorschrift des Dichters, die Nobili gekleidet hatte, machte sich die Farblosigkeit und Schwäche der Charakterisierung doppelt fühlbar. Und dafür fehlte jener ernste, feierliche, unheimliche Grundcharakter, den die vom

Dichter vorgezeichnete Tracht der Nobili dem Ganzen gegeben hätte. Ich meine, schwarz gekleidete Nobili hätten auch gar nicht so geschrien, wie diese Nobili es getan haben. Den äußern Anlaß hat ihnen freilich der Gianettino Herrn Schmidts gegeben, der sich diesmal stimmlich besonders gütlich tat und selbst die geheimsten Mordanschläge, die er seinen Vertrauten mitteilte, mit lauter Stimme in die Menge hinausschmetterte. Sein Dröhnen und Rollen hat vom ersten Anfang an auch die meisten Andern mitgerissen, selbst Kainz vermochte sich nicht immer der ansteckenden Macht dieses gegebenen Beispiels zu entziehen, und Herr Heine, der als Mohr des vermeintlich Guten überhaupt oft mehr als zuviel tat, unterlag ihr ganz. Unter den Verschworenen fiel Herr Zeska, der den Lomellino gab, durch einen glücklichen Versuch der Charakterisierung angenehm auf.

Für Andrea Doria und Verrina hat man die verehrten und geliebten Namen Sonnenthals und Baumeisters zu Felde geschickt. Das ist ein Unrecht gegen die Künstler und gegen das Publikum, das man in einen Widerstreit zwischen seinen Empfindungen und seiner Einsicht setzt. Für den Andreas Doria fehlt Sonnenthal jene großlinige Starrheit, die Gabillon in so hohem Maße eigen war, für den Verrina besitzt Baumeister leider nicht mehr die physischen Erfordernisse.

Voll edler Vornehmheit war Frau Hohenfels in dem Auftritte mit der Imperiali, und sehr gut war Frau Medelsky als Berta. Die Rolle der Imperiali, die noch von mir der Bleibtreu zugewiesen worden war, liegt — erfreulicherweise, möchte man fast sagen — nicht ganz in den Linien dieses geraden, natürlichen Talentes.

Das Publikum spendete lebhaften Beifall. Auf der Galerie gab es sogar ganze Schlachten zwischen verschiedenen Abteilungen von „Kunstenthusiasten“, die sich befehdeten und die nicht dulden wollten, daß man auch andern Göttern huldige als jenen, denen zu huldigen ihre Aufgabe war. Die Stimmung einer Vorstellung vermögen derartige Vorkommnisse kaum zu fördern. Aber auf die innere Stimmung kommt es ja bei einem Ausstattungsstücke auch wohl nicht an.

„Glücklich“.

Lustspiel von Maurice Hennequin und Paul Bilhaud. Deutsch von Max Schönau. Deutsches Volkstheater 2. Jänner 1904.

Gilberte ist nicht glücklich mit ihrem Gatten. Mr. Chateau-Laplante ist Landwirt mit Leib und Seele, Gilberte ist Pariserin mit Leib und Seele. Er rennt in Stiefeln und Joppe, unfrisiert, die Pfeife im Maul, in ihren Salons herum, zieht die Gesellschaft des Tierarztes der der Gäste seines Hauses vor und interessiert sich mehr für seine Schafe als für seine Frau. Er ließe sogar den Jahrestag ihrer Vermählung völlig unbeachtet vorübergehen. Doch die Gäste gedenken des Tages, und seiner gedenkt auch Mr. Bois-Gibert, Gilbertes Geliebter — denn natürlich hat sie einen Geliebten und ebenso natürlich ist dieser Geliebte Mr. Chateau-Laplantes bester Freund. Die Gäste bereiten als sinnige Aufmerksamkeit ein Ständchen vor. Mr. Bois-Gibert betrachtet die Sache mehr von einem andern Gesichtspunkte und schwebt in eifersüchtiger Angst, der Freund und die Geliebte könnten diesen Tag mit einer intimen Erinnerungsfeier beschließen. So muß ihm Gilberte versprechen, einen Zank mit dem Gatten vom Zaune zu brechen. Das ist nicht schwer und es gelingt ihr auch ganz gut. Besser eigentlich, als sie erwartet hat. Sie droht dem Gatten, wenn er fortfahre, sie so schlecht zu behandeln, werde sie ihn betrügen. Zu dieser Drohung kann er nur lachen, das ist ja undenkbar. Und wenn ich dich nun doch betrüge, was würdest du tun? sagt sie immer eindringlicher. Nun, erwidert er endlich, ich würde zu deinem Galan sagen: „Meine Frau gefällt Ihnen, gut, so behalten Sie sie, ich schenke sie Ihnen.“ Nun denn, erwidert Gilberte, ich hab' dich schon betrogen, also gib mir die Freiheit. Freilich erscheint dem Gatten der Fall nun zunächst in etwas anderm Lichte. Er wütet, er will den Namen des „Andern“ wissen. Aber da die Frau ihm diesen Namen nicht auf die Nase bindet und er von seiner Dummheit anscheinend selbst so durchdrungen ist, daß er jeden Versuch, die Wahrheit zu erforschen, von vornherein für aussichtslos hält, so willigt er schließlich in die Scheidung ein. Es gilt nur noch, den Scheidungsgrund festzu-

stellen. Und sie einigen sich auch darüber. Auf ein vereinbartes Stichwort nämlich soll Gilberte vom Gatten in Gegenwart der eben zum Ständchen anmarschierenden Gäste eine Ohrfeige bekommen. Alles vollzieht sich programmäßig. Nur besinnt sich Gilberte im letzten Augenblick und zieht vor, die Ohrfeige zu geben, statt sie zu empfangen. „So ist es mir lieber", meint sie, und man kann ihr nicht Unrecht geben. Unrecht kann man höchstens den Autoren geben, die diesen Aktschluß aus Sardous „Marquise" einfach „entlehnt" haben. Sie haben freilich auch eine Entschuldigung, nämlich die, daß ja das ganze Stück eigentlich aus fremden Werken „zusammengefügt" ist.

Der zweite Akt zeigt uns die Autoren gleich an dem literarischen Eigentume Henry Becques in voller Arbeit. Denn aus dessen „La Parisienne" ist nicht nur die Figur der Gilberte entnommen, auch die den Höhepunkt des Aktes bildende Briefszene ist mit seltener Kühnheit nach der Eingangsszene der „Parisienne" entworfen, nur daß die Szene dort eben von Henry Becque geschrieben ist.

Gilberte ist jetzt mit Bois-Gibert verehelicht, aber sie ist wieder nicht glücklich. Ihr neuer Gatte quält sie mit seiner Eifersucht, wie der erste sie mit seiner Gleichgültigkeit gereizt hatte. Sie beginnt zu bedauern, daß sie den ersten nicht mehr hat, und sagt schwärmerisch-vorwurfsvoll zu ihrem zweiten: „An seiner Seite war ich wenigstens glücklich — mit dir." Endlich droht sie ihrem Manne, sie werde ihn betrügen, wenn er den bewußten Brief aufmache, jenen Brief, mit dem schon Becques „Clotilde" ihren albernen du Mesnil, das getreue Vorbild Antonin Bois-Giberts, gefrozzelt hat. Nachdem sie mit jener Drohung einige Ausblicke auf Sardous „Divorçons" eröffnet hat, läßt sie den Gatten allein, und dieser kann natürlich der Versuchung nicht widerstehen, den Brief zu lesen; und wenn er auch zunächst von der verwirkten Exekution durch hilfreiche Vermittlung einer der im Stücke hin- und herlaufenden Hausfreundinnen gerettet wird, so verfällt er doch durch neuerliche Anwandlungen von Eifersucht dem Verdikt alsbald mit Haut und Haar.

Gilberte hat nämlich schon eine Wahl getroffen, wessen sie sich bedienen will, ihre angezweifelte Tugend zu rächen und

unter einem auch aufzugeben. Ein ihr Unbekannter freilich ist es, der ihr, und zwar bisher nur in Billets, seine Liebe erklärt hat. Aber Gilberte folgt der Einladung des Unbekannten, und wir haben schon im dritten Akte Gelegenheit, ihr Kommen in der Wohnung — ihres ersten Gatten zu erwarten. Mr. Chateau-Laplante nämlich hat sein Gut verkauft, hat sich eine reizende Wohnung in Paris gemietet, hat auf Stiefel und Pfeife, Schafe und Tierarzt verzichtet und einen Elegant aus sich gemacht. Er hat an Gilberte die anonymen Liebesbriefe, an ihren Mann aber anonyme Warnungsbriefe geschrieben, und nun, da Gilberte ahnungslos in seine Wohnung kommt, um ihren anonymen Verehrer zu beglücken, sendet er an den Gatten ein Billet, das diesen einlädt, Gilberte in flagranti zu überraschen. Denn Mr. Chateau-Laplante ist die Sache mit seiner Frau doch näher gegangen als er geglaubt hat. Und er will sich rächen. Aber nun Gilberte bei ihm ist, nun er — in einer von den Autoren geschickt geführten Szene — die Überraschte zum Bleiben bestimmt hat, die Widerstrebende in seine Arme geschlossen hat, verwandelt sich sein Haß in neue Liebe. (!) Und er will Gilberte die Echtheit dieser Liebe, den Verzicht auf seine Rachepläne damit beweisen, daß er ihr neuerlich seine Hand anbietet. Einen Augenblick ist Gilberte daran, zuzustimmen. Aber ihr kommt ein besserer Gedanke. Du taugst ja doch nicht zum Gatten, sagt sie, das weiß ich doch schon! Aber du bist der geborne Liebhaber — und den Mann habe ich ja schon! Und so macht sie Mr. Bois-Gibert, der eben wutschnaubend am Schlachtfeld erscheint und vor dem sie Chateau-Laplante rasch in das Nebenzimmer geschoben hat, weis, sie habe ihm nur noch einmal vor Augen führen wollen, wie lächerlich seine Eifersucht sei, und zum Beweise ruft sie aus dem Nebenzimmer den ersten Gatten: Daß sie ihn mit dem nicht habe betrügen wollen, das werde er ja doch einsehen! Und er sieht das ein, die Männer erneuern die alte Freundschaft, und das Stück schließt mit dem Ausblick auf jene „glückliche Ehe", die Peter Nansen in seiner feinen Satire so klassisch geschildert hat.

Peter Nansen, Henry Becque, das sind die Schriftsteller, die Hennequin und Bilhaud für ihr Stück so eigentlich ausge-

schrotet haben. Dazu noch viel Sardou und manches andere. Wenn man nicht an die in den feinsten Linien geführten Kunstwerke Becques und Nansens denkt, kann man sich in dem Lustspiel der beiden Franzosen trefflich unterhalten. Etwas sensible Naturen werden vielleicht vor dem verschossenen Wandschirm etwas Angst bekommen, der im ersten Akte seine verbrauchten Stücke spielt, aber der Schirm verschwindet ja mit dem Schauplatze des ersten Aktes, und kein anderer tritt an seine Stelle. Und an den albernen Apartes und Monologen, mit denen uns die Autoren um ein paar billiger Lachwirkungen willen immer wieder behelligen, nimmt ja das Publikum schon lange wieder keinen Anstoß mehr. Für die Unglaubwürdigkeit der plötzlichen Sinnesänderung des von Rachsucht zur Liebe hinübervoltigierenden Gatten aber entschädigen die hergebrachten Surrogate psychologischer Wahrheit, Pikanterie und Witzworte. Nur an eines darf man sich nicht erinnern: wie schnöde man hier in Wien zweimal Becques „Pariserin" behandelt hat und von welch sittlicher Entrüstung die Leute erfüllt waren, denen Henry Becques feines Lustspiel nun ganz gut gefällt, nachdem es von Hennequin und Bilhaud zur Posse vergröbert worden ist!

Über die Darstellung läßt sich vorwiegend Gutes sagen. Die Rolle der Gilberte spielte ein Gast, Fräulein Worm, schon von einem frühern Engagement den Wienern vorteilhaft bekannt. Sie besitzt zweifellos Klugheit, Temperament und auch Routine. Als Gilberte hat sie denn auch dem Publikum anscheinend sehr gut gefallen. Ob sie geeignet ist, das Fach der Odilon auszufüllen, wozu sie, dem Vernehmen nach, ausersehen ist, darüber ließe sich nach dieser einen Rolle doch wohl nur schwer urteilen — und darüber wird es ja vielleicht auch keines Urteils bedürfen. Den in Liebe rückfallenden ersten Gatten spielte Herr Kutschera. Derartige komplizierte Gestalten sind nicht seine Stärke, und besonders dann, wenn, wie es hier der Fall ist, ein Riß durch die Figur geht, macht Kutscheras ehrliche Art den Fehler des Dramatikers erst recht auffallend. Er hilft sich dann mit einem „falschen" Ton und man hört ordentlich heraus, wie er klagend ausruft: „Da schaut's her, was da für ein Loch im Stück ist! Das sollen wir jetzt wieder verpicken!" Sehr wirksam spielte

Herr Jensen den Mann, der durch seine Dummheit den Autoren offenbar als zum Ehegatten geboren erschien, wie der andere Gilberte als zum Liebhaber geboren gilt. Von den Darstellern der Nebenrollen seien besonders die Damen Wallentin, Schuster, Hofteufel und Laval und die Herren Brandt und Geisendörfer genannt.

Gastspiel Höfers im Deutschen Volkstheater.

1. Der G'wissenswurm.

In Anzengrubers prächtiger Komödie „Der G'wissenswurm" hat gestern Herr Höfer ein auf Engagement abzielendes Gastspiel im Deutschen Volkstheater begonnen. Sein Grillhofer war eine anständige schauspielerische Leistung, ohne daß er aber Hervorragendes geboten oder doch Aussicht auf Hervorragendes geweckt hätte. Am besten gelang dem Gaste der Schluß.

2. Gebildete Menschen.

Im Deutschen Volkstheater setzte in der gestrigen Nachmittagsvorstellung Herr Höfer sein Gastspiel fort. Er spielte den Kommerzialrat Müller in Léons „Gebildeten Menschen" und erwies sich wieder als gewandter Schauspieler.

3. Bartel Turaser.

Als dritte Gastrolle spielte Herr Höfer gestern den Bartel Turaser in Langmanns tüchtigem Drama, das leider aus dem Spielplane des Volkstheaters verschwunden ist. Seine Leistung im ernsten Charakterstück überragte weit, was wir von ihm in den vorwiegend komischen Partien seiner ersten Rollen gesehen hatten. Das Organ scheint zwar etwas spröde zu sein, aber schließlich ist bei einem Charakterspieler Ehrlichkeit der Arbeit mehr wert als sonores Organ, und wer viel Stimme hat, überschreit sich leichter, als wer mit seinen Mitteln Haus halten muß. Sehr gut behandelte Herr Höfer den Dialekt; er gewann der slawischen Färbung, die meist nur zur komischen Wirkung benützt wird, mit den Mitteln der Wahrheit Innerlichkeit und

Empfindung ab. Das Publikum zeichnete den Gast und die Dichtung mit herzlichem Beifall aus. Eine treffliche Leistung war auch der Adolf des Herrn Weiß. Frau Thaller aber vergröberte leider die Albine gelegentlich zu einer Possenfigur.

Zapfenstreich.

Drama von Franz Adam Beyerlein. Deutsches Volkstheater 16. Jänner 1904.

Das Drama unserer Tage bildet einen ziemlich getreuen Spiegel all der Fragen, die unser soziales Leben bewegen. Aber es reproduziert nicht nur, es greift selbst gestaltend ein, es ist nicht nur Kampfbild, es ist auch Kampfmittel. Es ist nicht nur Wirkung, es ist auch Ursache. Und insofern es durch seinen Ideengehalt — oder durch seinen Mangel an Ideen — auf die Massen und auf die Organe des öffentlichen Lebens wirkt, sei es nun aneifernd, begeisternd, aufreizend, erbitternd, beleidigend oder beschwichtigend und ablenkend, hat es auch eine symptomatische Funktion.

Es gibt Stücke, bei denen das künstlerische Interesse, das sie durch Inhalt oder Form zu erwecken vermögen, in keinem Verhältnisse steht zu dem sozialen Interesse, das ihnen um der Wirkung willen, die sie auf das Publikum ausüben, und um der sonstigen Umstände willen gebührt, die ihr Erscheinen und ihre Schicksale begleiten. „Zu diesen Stücken gehört Beyerleins „Zapfenstreich", ein geschickt gemachtes Drama aus dem militärischen Milieu. Ein Akt mit einer klaren Exposition, die den Zuschauer schon ahnen läßt, um was sich das Stück drehen wird, zwei Akte der Steigerung und Spannung und dann noch ein vierter Akt mit einem knallenden Schlußeffekt — das ist das Stück. Im Ganzen ehrliche Arbeit, aber frei von Tendenz und allen jenen Kampfideen, an die man unwillkürlich denken möchte, wenn man von dem unfreundlichen Willkomm vernommen hat, den die Militärbehörden diesem Drama bereitet haben.

Der Konflikt, um den sich das Ganze dreht, ist seinem innern Wesen nach ein bürgerlicher. Ein junges Mädchen steht in Beziehung zu zwei jungen Leuten. Der eine, in subalterner Stel-

lung, möchte sie heiraten, mit dem andern, dessen Vorgesetzten, hat sie ein Verhältnis. Und während sie sich bei einem Stelldichein in dem Zimmer des Geliebten befindet, hört man draußen auf dem Gange die Stimme des Zweiten, Einlaß fordernd. Rasch wird das Mädchen in einem Nebenzimmer versteckt und die Tür geöffnet. Zwischen den zwei jungen Männern entspinnt sich eine Erörterung, die in einen Wortwechsel und schließlich, da der Besucher argwöhnisch in das Nebenzimmer eindringen will, und ihm der Eintritt verweigert wird, in Tätlichkeiten übergeht.

Spielte das Stück in Zivilkreisen, so würde eine schwere Verwundung notwendig sein, um das Substrat für den Kriminalfall zu bilden, der in den Mittelpunkt des Stückes gestellt ist. In dem militärischen Milieu ist aber ein ganz einfacher Schlag, den der Untergebene dem Vorgesetzten, der Unteroffizier seinem Leutnant, gibt, hinreichend, die schwersten Komplikationen zu schaffen und Gelegenheit zu bieten für eine solenne Gerichtsverhandlung. Der Angeklagte und der Beleidigte suchen beide die Ehre des Mädchens zu schonen, der eine alle Schuld auf sich nehmend und alles verschweigend, was sein Vorgehen in milderm Lichte erscheinen lassen könnte, der andere sich mit falscher Zeugenaussage belastend und der Gefahr entgegengehend, einen Meineid schwören zu müssen. Und immer enger schließt sich das Netz der Fragen, immer näher werden die Forschenden der richtigen Spur gebracht — bis sie endlich daran sind, mit der Nase auf sie gestoßen zu werden, und schon die Vorladung des Mädchens, das den wirklichen Anlaß zu dem ganzen Vorfall geboten hat, beschlossen haben. Aber dieses Mädchen hat sich inzwischen schon selbst zur Aussage gemeldet und gibt rückhaltlos Aufschluß. Und so schafft sie dem einen die mildernden Umstände, deren er so dringend bedarf, den Andern bewahrt sie vor Meineid. Und für diesen opfert sie sich auch noch ein zweites Mal. Wie der Vater von ihm Rechenschaft fordert, nimmt sie alle Schuld auf sich, indem sie erklärt, sie habe sich dem Geliebten selbst an den Hals geworfen, so daß nun der empörte Vater sie mit dem Schusse niederstreckt, den er dem Verführer zugedacht hatte.

Nirgends eine Spur einer dem Militär oder dem Geiste des kontinentalen Militarismus feindlichen Tendenz. Keine Aus-

fälle gegen Drill, Subordination, Soldatenmißhandlung; keine Satire auf das Verfahren vor den Militärgerichten; selbst der Begriff der militärischen Ehre und das Duell werden als gegebene Faktoren hingenommen und in keiner Weise zum Gegenstand einer Diskussion gemacht.

Und ebenso in der Zeichnung der Personen nirgends eine Tendenz, Gehässigkeit, Ungerechtigkeit oder Karikatur. Selbst den jungen Offizier, der bereit wäre, die Selbstaufopferung seines Nebenbuhlers so hinzunehmen, wie er die selbstlose Liebe des Mädchens als etwas Selbstverständliches angenommen hat, versucht der Autor so sympathisch zu zeichnen, als es bei der Sachlage eben möglich ist. „Schwach" war er halt, der junge Mann, wie es junge Männer, junge Leutnants nun einmal öfter sind. Schwach, wo es sich um das Weib handelt; schwach vorher, da es gegolten hätte, einem anständigen Mädchen über die Versuchung hinüberzuhelfen; schwach hinterher, da es gälte, die Konsequenzen aus dem zu ziehen, was geschehen ist. Er würde sie ja gern heiraten. Vielleicht fände er auch den Mut, das mit seinem Vater auszufechten. Aber die bürgerliche Sippschaft mit in den Kauf nehmen, einmal einem Schwager Schornsteinfeger die Hand drücken müssen, das geht über seine Kraft! Solche Leute gibt es. Hier ist der einzige Punkt, wo der Autor in einer halben Wendung gegen Standesvorurteile Front macht. Aber auch das geschieht nur mit einer halben Wendung.

Es wäre wohl naheliegend gewesen, den jungen Leutnant schließlich sagen zu lassen, „Ach was, ich pfeife auf die dummen Leute; quittieren muß ich so, heirate ich das Mädel einfach." Der Kritiker kann es nur anerkennen, daß der Autor die Gestalt seines Leutnants nicht zu dem Helden eines derartigen Entschlusses gemacht hat, da man dieser Gestalt, so wie sie angelegt ist wenigstens, die Kraft der Durchführung nicht zutrauen könnte. Aber das Publikum wäre dem Autor gewiß für diese direkte Verurteilung blödsinniger Standesvorurteile dankbar gewesen. Dieser hat sich aber mit einem billigen Theaterschlusse begnügt und seine persönliche Ansicht nur damit angedeutet, daß er sie von einem andern jungen Offizier vertreten läßt, nicht so sehr vertreten mit energischen Worten als damit, daß er dem Freunde,

der seinem Rate, das Mädchen zu heiraten, unzugänglich ist, zum Abschiede die Hand verweigert.

Und dieser Offizier wie alle andern Offiziere des Stückes, alle ganz anständige Menschen. Selbst der Rittmeister Graf Lehdenburg, der das Junkertum im Stücke repräsentiert, trotz aller Schrullen und Verdrehtheiten au fond ein vernünftiger und rechtlich gesinnter Mensch. Deutschland könnte sich wahrlich gratulieren, und manches andere Land auch, wenn seine adeligen Offiziere nur immer so wären wie diese Lustspielfigur. Es scheint aber dort ganz andere Subjekte zu geben, sonst wäre es nicht faßbar, was man in den Blättern liest, daß in verschiedenen Städten die Militärbehörden den Unteroffizieren und der Mannschaft den Besuch des Dramas Beyerleins verboten haben! Das kann nach dem Ausgeführten doch nur darin seinen Grund haben, daß in dem Stücke ein Unteroffizier und ein Offizier sich gegenüberstehen und der Unteroffizier die Rolle des korrekten und anständigen Menschen, der Offizier aber die des Schwächlings spielt, und daß in dem Stücke die andern Offiziere mit dem anständigen Unteroffizier und nicht mit ihrem unanständigen Kollegen sympathisieren.

Wenn der Autor sich abgemüht hätte, statt seines „militärfrommen" Stückes eine blutige, gehässige Satire zu schreiben, sein Werk hätte nicht annähernd so deutlich den Krebsschaden des ganzen Militarismus, den innersten Geist, der ihn erfüllt, enthüllen können, wie dieses Verbot es getan hat.

Und so ist der „Zapfenstreich" eine öffentliche Urkunde, ein Zeugnis über Dinge freilich, von denen gar nichts in ihm geschrieben steht, ein Denkmal bornierten Klassenhochmuts und erniedrigenden Sklaventums. Wenn das, was im „Zapfenstreich" vorkommt, wirklich gegen die militärische Disziplin verstößt, dann ist die militärische Disziplin eine ekelhafte, zum Himmel stinkende Sache.

Das Publikum nahm die Novität mit stürmischem Beifall auf. Auch die Darstellung verdiente, wenn man davon absieht, daß Einzelne in dem Bestreben, norddeutsch zu sprechen, gelegentlich unverständlich wurden, volle Anerkennung. Besonders sind zu nennen die Träger der Hauptrollen, Fräulein Wallentin,

Herr Kutschera und Herr Kramer. In ihren verschiedenen militärischen Chargen haben sich insbesondere die Herren Weiß, Jensen, Raeder, Czasta und Brandt, der den Rittmeister Grafen Lehdenburg sehr wirkungsvoll gab, hervorgetan.



Die Jakobsleiter.

Lustspiel in drei Akten von Gustav Davis. Burgtheater 18. Jänner 1904.

Nach Beyerleins „Zapfenstreich“ die „Jakobsleiter“ von Gustav Davis — so mag ungefähr nach einem Stücke Butterbrot ein Maul voll Pomade schmecken. In Davis „Heiratsnest“ war wenigstens eine lustige Rolle für Thimig, und dann hatte der Dichter auch eine „Idee“ gehabt. Im Burgtheater hatte man nämlich noch nie österreichische Uniformen auf der Bühne gesehen. Also ein österreichisches Militärstück mit österreichischen Militäruniformen! Freilich mit alten, außer Gültigkeit gesetzten Uniformen. Mehr wurde damals nicht gestattet. Und jetzt hat Davis wieder eine Szene für Thimig geschrieben, und irgend jemand hat wieder eine Idee gehabt. Ein Militärstück mit richtigen österreichischen Militäruniformen, wie man sie heute noch auf der Gasse sehen kann.

Im übrigen ist die „Jakobsleiter“ auch so ein Stück „Heiratsnest“. Ein Leutnant ist verlobt mit der Tochter eines Barons, der die seltsame Ambition hat, Minister zu werden. Aber aus der Ministerschaft wird nichts werden und aus der Heirat auch nicht. Das sieht man gleich. Als die Eltern die Sache ausgemacht hatten, da hatte des Mädchens Vater die geheime Bedingung gestellt, der Schwiegersohn müsse in die Kriegsschule gehen, statt langsam die „Jakobsleiter“ hinaufzuavancieren. Das Mädchen hatte man wohl in das Geheimnis gezogen, aber dem jungen Manne hat man den Verlobungsartikel verschwiegen. Ein Preisreiten und der an die Rennbahn anstoßende Restaurationspavillon bieten die richtige Zeit und den richtigen Ort, den jungen Leutnant, der auf den Dienst in der Truppe und auf die „Jakobsleiter“ eingeschworen ist, darüber aufzuklären, was man von ihm verlangt. Und nach einigen Schwierigkeiten gelingt es auch der

Braut, den Widerstand des Geliebten zu überwinden und für den Augenblick auch sein Befremden darüber zu beseitigen, daß sie mit den Andern heimlich gegen ihn im Bunde gewesen sei.

Der Leutnant geht also — nicht etwa auf die Kriegsschule, sondern auf eine Wachpostenstation, die von den Militärbehörden eigens für die Zwecke von Lustspieldichtern von der Art des Herrn Davis eingerichtet ist. Dort befindet sich erstens ein komischer Feuerwerker als ständige Besatzung. Dann befindet sich dort ein verstecktes Zimmer mit einer geheimen Tapetentür, in dem die zum Dienst auf diese Station kommandierten Offiziere ihre „Cousinen" verstecken können. Und dann befindet sich dort in nächster Nachbarschaft ein alter pensionierter Hauptmann, der Offiziere, denen die Jakobsleiter zu umständlich ist, zur Aufnahmsprüfung für die Kriegsschule vorbereitet. Und schließlich befindet sich dort die Tochter dieses Hauptmanns, die sich auch auf die Kriegswissenschaft versteht und ihren Vater im Unterricht vertritt, wie Novella d'Andrea den ihren. Natürlich spielt nun das geheime Zimmer mit der Tapetentür sein Stücklein, so beiläufig nach dem Vorbilde von Boubouroches Kasten bei Courteline. Anläßlich eines Besuches, den die Braut im zweiten Akt dem Leutnant auf seiner einsamen Station macht, wächst die Verstimmung, die schon im ersten Akt entstanden ist ; da die Braut vom dunkeln Zimmer aus an der transparenten Tapetentür die Silhouetten zweier im Nebenzimmer zechenden Kurtisanen sieht, ist nämlich zunächst sie ägriert, und da sie nicht sofort von der Harmlosigkeit dieses Abenteuers überzeugt ist und dem Davisschen Pegasus nicht gleich auf seine Sprünge kommt, ist auch der Bräutigam gekränkt; und so wendet sich denn dieser im dritten Akte wieder der Jakobsleiter zu, verbrennt zur großen Freude seines Feuerwerkers und aller braven Truppenoffiziere (im Sinne des Autors) seine Bücher und heiratet statt der vornehmen Baronstochter, die ihn nur um seiner Karriere willen genommen hätte, die in den Kriegswissenschaften erfahrene Hauptmannstochter, der er auch so recht ist. Geheiratet nämlich muß sein. Und darum ist auch für die entlobte Braut schon ein neuer Bräutigam bereit, und so endet das Stück so platt, wie es begonnen hat. Es enthält keine Idee, keine vernünftige

Handlung, keine halbwegs mögliche Gestalt, nicht einmal einen Witz — wenn man von der Courtelineschen Attrappe absieht. Nur österreichische Uniformen — und dick aufgetragen die älteste, abgestandenste Lustspielmoral. Wirklich, übel könnte einem werden!

Ein Teil des Publikums applaudierte trotzdem zwei Akte lang so lebhaft, als hielte er die „Jakobsleiter" für die österreichische Antwort auf den deutschen „Zapfenstreich" oder als gelte es, brave Truppenoffiziere gegen die ungebührliche Zumutung, die Kriegsschule zu besuchen, in Schutz zu nehmen. Und da man im Volkstheater der wackern Gesinnung des adeligen Rittmeisters applaudiert hatte, spendete man im Burgtheater den abgestandenen Gemütsergießungen des bürgerlichen Hauptmanns Beifall. Es ist weit gekommen — auch mit dem Publikum des Burgtheaters! Übrigens wer weiß, vielleicht betrachten manche Leute die „Jakobsleiter" wirklich als ein österreichisches Tendenzstück. Solche Leute wenigstens, die einen österreichischen Dichter mit Aufführung seines schwächsten Stückes auch noch für „gefeiert" erachten und die es glücklich dahin gebracht haben, daß die moderne dramatische Produktion Österreichs im Burgtheater — durch Herrn Davis vertreten ist!

Zur Ehrenrettung des Publikums muß übrigens konstatiert werden, daß zum Schluß, als sich die Darsteller nur mehr mit Parodierung des unglaublichen Zeugs, das ihre Rollen ihnen zumuteten, zu helfen vermochten, und als einer der Davisschen Offiziere nach dem andern sich für einen „Esel" erklären mußte (dafür wären minder echte Uniformen vielleicht doch besser gewesen), die Sache denn doch vielen zu dumm wurde und sie ganz energisch zu zischen begannen. Manche Besucher konnten sich selbst im Foyer noch nicht ganz fassen über die Zumutung, die man ihrem Geschmacke gemacht habe, und man konnte die unzweideutigsten Urteile über das Stück und über die — Gutmütigkeit jener Leute hören, die zu einem derartigen Machwerke Beifall klatschen.

Mit der Darstellung der „Hauptrollen" gaben sich die Damen Witt und Retty und die Herren Korff und Römpler redlich Mühe. Die „komische" Rolle gab Herr Thimig. Er suchte

den Witz, den der Autor schuldig geblieben war, damit beizusteuern, daß er sich aufs „Böhmeln“ verlegte. Dieser „Böhme“ war aber schon sehr an der sächsischen Grenze zu Hause. Ein Teil der übrigen Darsteller war übrigens ebenfalls Provinz — und zwar schlechte Provinz. Nur erhalten Provinzschauspieler wohl nur selten Gelegenheit, in so schlechten Stücken zu spielen — solange sie in der Provinz engagiert sind.



Das beste Mittel.

Schwank in drei Aufzügen von Alexander Bisson, bearbeitet von Benno Jacobson. Deutsches Volkstheater 30. Jänner 1904.

Der eine hält Eifersucht, ein anderer wieder „absolutes Vertrauen“ für das beste Mittel gegen die Untreue der Frau — ein Dritter hat gar seiner Gattin an zwölf verschiedenen Stellen ihres Körpers seine Initialen eintätowieren lassen! Das „beste Mittel“ aber soll in Wirklichkeit sein — die Gattin selbst eifersüchtig zu machen. Das ist die Idee und zugleich der Inhalt des Schwankes, der gestern im Volkstheater gegeben wurde! Doch einen Faschingsschwank darf man ja nicht ernsthaft nehmen. Wenn er nur wenigstens lustig ist.

An „Witzen“, die Heiterkeit erregten, fehlte es nun freilich nicht. Sie waren aber keineswegs stets geschmackvoll und sehr oft auch gar nicht lustig. Die meisten derselben sind überdies schon bis zum Überdruß abgeleiert. Gleich der erste Witz des Abends, die Erzählung eines Gatten Namens Alphonse, der eifersüchtig ist, weil seine Frau im Schlafe sagt: „Ferdinande, lasse mich doch in Ruhe“, ist nachweisbar schon fast 1200 Jahre alt, denn er steht schon in der „Chronik der Frankenkönige“ („Gesta regum Francorum“), wie man sich leicht überzeugen kann.

„Königin Fredegunde war ein schönes und sehr kluges Weib“, heißt es im 35. Kapitel der Chronik, „aber der Buhlschaft ergeben. Am Hofe Chilperichs lebte ein tüchtiger und hurtiger Mann, mit Namen Landerich, der lag der Königin am Herzen, und sie trieb mit ihm Ehebruch. Als nun König Chilperich eines Tages in aller Frühe von seinem Hofe Chelles

im Gebiet von Paris auf die Jagd ausreiten wollte, kehrte er aus dem Pferdestall noch einmal in das Schlafzimmer des Palastes zurück; denn er liebte die Königin sehr. Sie aber wusch sich gerade den Kopf, und der König trat von hinten an sie heran und gab ihr mit einem Stock einen Schlag auf das Gesäß. Sie meinte, es sei Landerich und sprach: ‚Landerich, weshalb tust du dies?‘“

Die eine Geschichte ist wohl lustiger als das ganze Bissonsche Stück. Recht schwach war auch die Darstellung. Herr Tewele mußte allzu viel mit seiner persönlichen Lustigkeit aushelfen, und Fräulein Petri suchte leider, was ihr an allererster Jugend fehlt, oft durch kleine Geziertheiten zu ersetzen. Dem Fräulein Dewal aber fehlt für die Rolle der Tourteline der Humor.

Hauptmanns „Hirtenlied“.

Es ist doch selbst eigentlich ein Wunder, dieses Buch der Wunder, die Bibel, dieses Buch, das sich die halbe Welt erobert hat, das für Viele trotz aller Wechselfälle der Geschehnisse immer eine Quelle des Glaubens geblieben ist und für die ganze Menschheit eine Quelle der Künste geworden ist. Und gar das Alte Testament, jene erste Hälfte, die durch die andere Hälfte, die hinzukam und im Leben über sie den Sieg gewann, nicht etwa der Vergessenheit geweiht wurde, sondern die in dem Sieger und durch den Sieger ein neues Leben bekam.

Welche Macht liegt nur in diesem Pentateuch, der uns in der Urgeschichte der Juden die Urgeschichte der Menschheit bieten will! Welche Wandlungen hat das Bild durchgemacht, in dem er sich dem menschlichen Urteile darstellt — vom starren Glauben an die Göttlichkeit und Wahrheit jedes überlieferten Wortes bis zur lächelnden Geringschätzung für kindliche Fabeln und Sagen.

Welch weiter Weg ist es, der mit den schüchtern angedeuteten Zweifeln des Rabbi Aben Esra, der im zwölften Jahrhundert schon die Einheit des Pentateuch in Frage gestellt hatte, beginnt und dahinführt über Spinozas vernehmlichen Widerspruch, über Astrucs Unterscheidung des Jahweteils und des Elohimteils,

über die neuerliche Spaltung des Elohisten durch Rektor Ilgen — bis zur Herausschälung des Deuteronomiums und des Priesterkodex aus ihrer Verbindung mit dem Werke des Jahwisten und des Elohisten und bis zu der Ausgrabung steinerner Zeugen aus dem Zeitalter altbabylonischer und altjüdischer Kultur, jener Denkmale, die dann die Schlachtrufe „hie Babel“, „hie Bibel“ geweckt haben.

Und schien es nicht schon wiederholt und so erst jüngst wieder, als wollte die Kunst, erfaßt vom Sturm und Drang des Lebens, für immer sich abwenden von der ewigen Wiederholung und Neuschaffung der Vorgänge und Figuren, die uns die Schriften der Alten und vor allem die Erzählungen der Bibel in anscheinend starren, ehernen Linien überliefert haben? Aber wenn die Kunst sich mattgerungen hatte in den Kämpfen des Tages, dann kehrten die Künstler, von einer geheimnisvollen Kraft gezogen, gerne wieder zurück zu den teuren Überlieferungen, sie stets von neuem geistig erlebend, künstlerisch immer neu gestaltend, mit neuem Leben erfüllend, in neue Formen gießend, mit neuem Glanze verklärend. Der Eine wendet sich wieder zu dem bunten Treiben wilder Lebenslust in den Zeiten der Wiederentdeckung des alten Heidentums durch das Christentum zurück, der flieht in die stillen Haine der alten Götter selbst und jener zu den ehrwürdigen Stätten, wo das Christentum der Welt geboren wurde.

Und so hat Gerhart Hauptmann, der Dichter der „Weber“, denen seinerzeit ein preußischer Minister im Auftrage eines Höhern den Makel der Staatsgefährlichkeit angeheftet hatte, einen Makel, den sie bei uns sogar erst vor wenigen Tagen verloren haben, nun auf einmal Freund und Feind mit den ersten Akten eines „Hirtenliedes“ überrascht, die in ihrer schlichten Naivität und künstlerisch vollendeten Komposition zu dem Schönsten gehören, was uns der Dichter bisher geschenkt hat.

„Freund und Feind“. Es ist ein trauriges Zeichen der Art der Menschen, daß der bedeutendste Dichter, den das deutsche Volk dermalen hat, ein Mann, der den größten Teil seines Lebens, in seine Arbeiten versenkt, in der stillen Abgeschiedenheit seiner Berge lebt und der sich um die Welt und ihr Getriebe nur

kümmert, insoweit er sie in dem Spiegel seiner Seele auffangen will, damit sie wieder herausströme und herausflute in seinen Kunstwerken — daß der überhaupt Feinde hat, die nach ihm geifern und, so oft er der Welt eine neue Dichtung beschert, ihn immer wieder einmal vernichten! Aber das ist nun einmal so. Und es trifft schließlich nur die, die solch trauriges Handwerk treiben.

Das „Hirtenlied" behandelt die Geschichte von Jakob. Wenn man die biblischen Erzählungen von den Patriarchen, insbesondere die von Jakob, mit dem Auge des Literaturmenschen liest, dann sieht man, daß sie ohne wesentliche Änderung im überlieferten Stoff gar oft diametral verschieden behandelt werden könnten. Die Geschichte vom Erzvater Jakob zum Beispiel möchte, ohne daß ein wesentlicher Zug hinzuerfunden zu werden brauchte, ebensogut, wie ein Hirtenlied aus ihr werden konnte, auch den Vorwurf für eine Schelmenkomödie von der Art des „Volpone" bilden.

All die Patriarchen ihre Gattinnen immer als ihre Schwestern ausgebend und von den Königen, die diese Schwestern ehelichen wollen, gerade noch zur rechten Zeit auf der Unwahrheit ertappt; Jakob dem Esau das Erstgeburtsrecht abhandelnd; Jakob ihm in des Böckleins Fell genäht den väterlichen Segen stehlend; Jakob im Schutze der Nacht von Laban mit Lea, dem Mädchen mit den „glanzlosen Augen", betrogen; Jakob in wechselnder Liebesgemeinschaft mit zwei Frauen und zwei Mägden; und all die Durchstechereien der Weiber, die bis zur Heranziehung von Animiermädchen und Verabreichung von Aphrodisiaca gehen; die Art, wie Jakob und Laban sich fortwährend übers Ohr zu hauen suchen, wobei Laban immer die Zeche bezahlt; die heimliche Flucht Jakobs, der davonging, ohne Laban seine Enkel und Töchter küssen zu lassen; und die sublime Idee des Elohisten, die Lieblingsgattin Jakobs, Rahel, ihrem Vater den „Teraphim" stehlen und sie den gestohlenen „Teraphim" dadurch vor dem Stöbern des Vaters bergen zu lassen, daß sie sich daraufsetzt und ihr Sitzenbleiben dem Vater gegenüber mit ihren „Weibersachen" entschuldigt — all dies und so manches andere, welcher Komödienstoff!

Mit diesem „Teraphim", der allein eine Komödie wiegt, hat übrigens, nebenbei bemerkt, Rahel ihren neuen Stammesgenossen und mit ihnen auch uns eine ganz eigentümliche Errungenschaft eingewirtschaftet. Die Schriftkundigen übersetzen Teraphim meist mit Götzen oder Hausgötzen und erinnern an die Laren des Äneas, die er mitgenommen, da er aus der Heimat zog. Es scheint aber, daß kein richtiger Plural damit gemeint ist, sondern das Wort nur so etwas wie ein Pluralis majestaticus ist. Jakob hat des alten Laban Teraphim wohl später „unter der Terebinthe, die bei Sichem steht", mit den andern Götzenbildern Israels vergraben, aber die Teraphim haben doch weiter gelebt. Nicht nur Nebukadnezar hat nach des Propheten Hesekiel Zeugnis „den Teraphim befragt und die Leber beschaut", auch im Hause Davids hat der Fetisch nicht gefehlt. Denn Michal legte, da Saul dem Leben ihres Gatten nachstellte, an Stelle des entflohenen David den Teraphim in sein Bett, und auch Saul hat, nach Davids Standrede zu schließen, mit solchen Idolen hantiert; nach dem Buche der Richter aber hat Michal sich solch ein Götzenbild gegossen, das ihm dann die Daniten gestohlen haben, und nach dem Zweiten Buch der Könige hat Josia eine Razzia gegen die Teraphim unternommen, gegen deren „nichtige Sprüche" schon der Prophet Sacharia gepredigt hatte. Sie leben aber heute noch und sind längst auch zu uns nach Europa herübergekommen. Wie aus der Geschichte von David und Michal hervorgeht, war der Teraphim ein Kopf, und all die sprechenden und wahrsagenden Köpfe unserer Jahrmarktsbuden stammen direkt von dem Teraphim, den Rahel dem Laban gestohlen hatte. Schon im Targum Jonathans (oder Rab Josefs) finden sich Anzeichen hiefür und in dem, wenn auch nur fälschlich dem Eliefer ben Hyrcanos zugeschriebenen, so doch wohl schon weit über ein Jahrtausend alten Buche „Pirke R. Eliefer" ist beschrieben, wie solch wahrsagende Köpfe aus den mit Salz und Spezereien einbalsamierten Schädeln Erstgeborner hergestellt würden.

Auch Hauptmann, wenn er sein „Hirtenlied" doch etwa wieder einmal vornehmen und vollenden sollte, würde an dem Teraphim Labans vielleicht nicht achtlos vorbeigehen. Gewiß

würde er dann aber auch diese Episode in jene weihevolle Stimmung heben, die er in den uns jetzt vorliegenden Akten so herrlich getroffen und so sicher festgehalten hat.

Diese strenge Stilisierung in dem Sinne dessen, was uns gewöhnlich vor Augen schwebt, wenn wir vom Alten Testament und von den Zeiten der Erzväter reden, wirkt aber um so stärker und eigentümlicher auf uns, als der Dichter sie in ganz wunderbarer Weise, ohne sie irgendwie zu beeinträchtigen, mit einem modernen Zuge durchsetzt hat.

Wir treten nicht unmittelbar ein in die Geschichte von Jakob, sondern der erste Akt führt uns einen Maler vor, der siech, „vor Hunger fiebernd und vor Dunkelheit", den Ekel vor der Welt und vor dem „Brot, das in dem Kot der Straße liegt", im Herzen und auf der Zunge, auf das Ruhebett seines Arbeitsraumes hingestreckt ist. Und ein Engel tritt an sein Lager und fordert ihn auf zur Arbeit. Aber der Künstler hadert mit ihm und mit Gott und schilt den himmlischen Boten ein Phantom, eine Ausgeburt seiner Fieberträume. Und wenn jener ihm herrlich die Freuden der Heimat malt, zu der er ihn führen will, sieht der kranke Maler nur schaudernd den Weg, der seiner harrt, wenn er aus seiner finstern Kammer tritt:

Durch abgelegne Gassen muß ich schleichen,
in Keller kriechen, die nach Fusel duften,
muß Speise schlingen, die mich ekelt, muß
Gestank, verdorbne Dünste in mich atmen.
Dort, wo die Pest des Lasters ewig frißt,
Verworfenheit Gott schändet, wo der Mensch,
ein viehisch Zerrbild, sich im Schlamme wälzt,
ist meine Wohnung: dorthin führt mein Weg.

Und selbst da der Künstler in dem Engel „den lieben Friedensfürsten" erkennt, findet er nicht „den letzten Mut ins Freie", sein „Werk" hält ihn zurück, an dem er malt, „Rahel am Brunnen". Und da führt der Engel den armen Mann, „der malen will, was er nie gesehen hat", hinaus aus der Stadt, und sie schreiten dahin durch die Nacht, über rauhe Klüfte, einsame Pässe, Gletscher, Ströme — und auf einer Halde bei einem bemoosten Stein an einer Quelle, da halten sie endlich

zur Rast. Und der Tag bricht an und Hirten kommen mit ihren Herden, und der Engel entschwindet und Rahel tritt heran, und aus dem Maler wird Jakob, der Rahel den Stein vom Brunnen wälzt, und er erlebt und durchlebt nun Jakobs Geschichte.

Diese Einkleidung ist feinsinnig erfunden, und wundervoll ist es durchgeführt, wie aus der Gestalt des Malers, den Rahel gar bald als den erwarteten Jakob begrüßt, allmählich auch innerlich der wirkliche Jakob wird. Und von schönster Wirkung müßte es auch sein, wie, wenn der Dichter, was ihm vorschwebte, doch noch einmal ausführt, zum Schluß der sterbende Patriarch sich wieder in den armen Maler rückwandelt, der nun in den Phantasien der Todesstunde erlebt hat, was er im Leben künstlerisch hatte gestalten wollen.

Von der dramatischen Dichtung, die dieser Rahmen umschließen soll, liegen zwei Akte fertig vor uns in dem Januarheft der „Neuen Rundschau". Der erste enthält die Begegnung Jakobs und Rahels am Brunnen. Der zweite spielt sieben Jahre später, also nach Ablauf der Frist, die der werbende Jakob um Rahel hatte dienen müssen. Er führt uns bis knapp vor den kritischen Augenblick, in dem Jakob an Stelle der Rahel, die er gefreit, die Lea erhält, nach der sein Sinn nicht steht.

Die Motivierung, die in der Bibel Laban dem Jakob für sein Gebaren gibt, „es ist hiezulande nicht der Brauch, daß man die Jüngere vor der Älteren weggibt", ist sehr einfach. Das würde in die Komödie, von der ich oben gesprochen habe, trefflich passen. Wie fein hat aber Hauptmann durch Einfügung eines einzigen Zuges die Handlungsweise Labans ihres Charakters als perfide Überlistung und rohe Gewalttat von vornherein entkleidet und unserm Empfinden nahe gebracht. Lea liebt den Jakob, und die Angst, daß sie, sich in Liebe verzehrend, zu Grunde gehe, ist es, die den Laban bestimmt, die gemachte Zusage zu brechen.

Wie er das anstellt, sehen wir bei Hauptmann nicht mehr. Der zweite Akt schließt damit, daß Laban dem Jakob sein Versprechen wiederholt. In der Bibel entdeckt Jakob erst am nächsten Morgen, daß das Weib, das er nächtlicherweile als Gattin umfangen hat, nicht Rahel, sondern Lea sei. Auch dieses Detail

hat Hauptmann geändert. Der Ernst der Dichtung hat ihn hier bestimmt, Jakob die Lea schon als Lea erkennen zu lassen, da sie als Rahel ihm zugeführt wurde. Hauptmann hatte auch dieses Stück der Dichtung schon niedergeschrieben, aber die „Tücke des Objektes" hat sich geregt, und das Blatt mit dieser Szene zwischen Lea und Jakob ist irgendwohin zwischen andere Blätter oder in irgend einen Schrank geschlüpft, und wir müssen nun die eigene Phantasie spielen lassen, wenn wir wissen möchten, was Jakob und Lea sich wohl gesagt haben und wie Jakob bestimmt wurde, die liebende Lea als Weib aufzunehmen — unbeschadet seiner ungeschwächten Sehnsucht nach Rahel.

Vielleicht wenn das „tückische Objekt" in einer Anwandlung von guter Laune einmal wieder unvermutet an das Tageslicht tritt, erweckt solch erfreulicher Zufall dem Dichter die Lust an seinem Stoff aufs neue. So würde die Tücke des Objektes auch einmal zu freundlichem Glücksfall sich wenden.

Im Burgtheater brauchte man aber nicht erst darauf zu warten. Das Burgtheater könnte diesem „Fragment", das auch als Fragment von herrlicher Bühnenwirkung sein müßte, eine prächtige Aufführung angedeihen lassen mit Kainz als Jakob, Reimers als Engel, Sonnenthal als Laban, mit der Hohenfels als Rahel und der Medelsky als Lea.

Rose Bernd.

Schauspiel von Gerhart Hauptmann. Burgtheater 11. Februar 1904.

In den Jugendjahren schon hat Hauptmanns Phantasie sich mit der Gestalt der Kindesmörderin als dramatischem Vorwurf beschäftigt. Und so werden wir, da die Idee, aus der schließlich „Rose Bernd" hervorgegangen ist, zurückreicht in die Zeit des „Sturmes und Dranges" des jüngsten Deutschland, bei der reflektierenden Betrachtung dieser Dichtung unwillkürlich an ein Drama eines jener Stürmer und Dränger erinnert, die eine Zeitlang des jungen Goethe Genossen gewesen waren, an Heinrich Leopold Wagners sechsaktiges Trauerspiel „Die Kindesmörderin".

Hatte doch jene literarische Epoche so manches gemein mit der, die wir jüngst durchlebt haben, wie Gottschall in seinem Aufsatz über „Die Jüngstdeutschen des achtzehnten Jahrhunderts"[1]) bei aller Einseitigkeit in der Beurteilung doch in der Sache ganz zutreffend ausgeführt hat, und erweckt doch Wagners „Kindermörderin", das Drama, das Goethe mit kaum verhüllten Worten als Plagiat an seiner, Wagner in gelegentlicher Erzählung mitgeteilten Gretchentragödie bezeichnete, und das in Verschiedenem offenbar vorbildlich für Schillers „Kabale und Liebe" war, in mehr als einer Hinsicht auch heute noch unser Interesse. Und so ist es nicht nur mit Recht in Kürschners „Deutsche Nationalliteratur" und in die „Deutschen Literaturdenkmale" aufgenommen worden, es möchte wohl einem literarische Absichten verfolgenden Verein, ja vielleicht auch einem unserer ständigen Theater die Mühe einer Wiederaufführung lohnen. Einer Wiederaufführung, die, wenn man die ursprüngliche Form des Dramas, die so viel Anstoß erregt hatte, wählte, fast einer Uraufführung gleichkäme. Denn nur in Preßburg (!) hatte man, und zwar im Juli 1777, „Die Kindermörderin", wie sie 1776 erschienen war („mit nur wenig Veränderungen im ersten Akt"), aufzuführen gewagt. Noch im Winter 1776 hatte Karl Gotthelf Lessing, des kritischen Gotthold Ephraim unkritischer Bruder, für die Döbbelinsche Truppe in Berlin eine Bearbeitung gemacht, um das Stück „vor ehrlichen Leuten vorstellbar" zu machen, und da diese Verballhornung zu des Autors lebhafter Freude von der Polizei verboten wurde, hat dieser bald selbst — eine andere Verballhornung mit gutem Ausgang besorgt, bei der die moralisierende Absicht schon aus dem Titel („Evchen Humbrecht, oder ihr Mütter merkt's euch") unangenehm herausroch, und die denn auch rasch ihren Weg auf die Bühne fand. (Gespielt am 4. September 1778 in Frankfurt a. M. von der Seilerischen Truppe, gedruckt 1779.)

Schon der Vermerk hinter dem Personenverzeichnis in Wagners Trauerspiel „die Handlung währt neun Monate" gemahnt uns lebhaft an die Versuche mancher moderner Dra-

[1]) Zur Kritik des modernen Dramas. Berlin 1900.

matiker, gleich auf dem Titelblatt durch „originelle“ Beisätze Aufmerksamkeit zu erwecken. Zwei Büttel besorgen den Dialekt und der erste Akt spielt in einem Bordell. Mehr hätte man auch in den vergangenen Neunzigerjahren billig nicht verlangen können.

Der erste Akt, über den die Literaturhistoriker zumeist heute noch ihre pflichtschuldige Entrüstung auszusprechen nicht versäumen, ist übrigens wohl der beste des Stückes. Die Gattin eines ehrsamen Metzgers und deren Tochter werden nach einem Maskenball, den sie ohne des strengen Vaters Vorwissen besucht haben, von einem jungen Offizier, der bei ihnen eingemietet ist, in ein verrufenes Gasthaus geleitet. Dieser Offizier führt uns, nebenbei bemerkt, etwas in die Sphäre von Beyerleins „Zapfenstreich“, und in einer eingeflochtenen Erzählung eines Majors finden sich auch Exkurse auf das Gebiet des Duells, der militärischen Ehre und eigentümlicher Auffassungen des militärischen Kameradschaftsbegriffes. Ganz trefflich sind im ersten Akte die Figuren des Mädchens und der Mutter gezeichnet, jene zwischen Tugend und lüstern genäschiger Verliebtheit schwankend, diese offenbar nur durch die Anwesenheit der Tochter gehindert, die gewagten Scherze des Leutnants für ihren Teil in Ernst umzusetzen. Bei dieser Sachlage wäre der angeblich Goethe entlehnte Schlaftrunk für die Mutter und die Vergewaltigung der Tochter vielleicht gar nicht nötig, aber der Autor bedurfte ihrer für die folgende Verwicklung und insbesondere auch für die Gestaltung seiner Heldin, die den Verlust ihrer Ehre lebhaft beklagt und beweint, auch schon bevor sie die Folgen ihres Fehltrittes zu fühlen beginnt.

Außer den Gestalten der Eltern, des bürgerlich strengen Vaters und der eitlen, schwachen Mutter, sind es besonders drei Personen, die in die Handlung eingreifen und unsere Aufmerksamkeit verdienen. Da ist einmal der junge Offizier, der die redliche Absicht hat, das Mädchen zu ehelichen, und nur durch eine Krankheit an der rechtzeitigen Erfüllung seines Versprechens gehindert wird. Dann ist da ein zweiter Offizier, der die Unternehmung des Verführers begünstigt hat, dann diesen abzureden sucht, die Entehrte zu heiraten, weil er selber „Nachlese halten“

möchte, und der schließlich die sich verlassen Glaubende durch gefälschte Briefe dazu treibt, aus dem Elternhause zu fliehen und in einem Wahnsinnsanfalle dem Kinde, das sie bei fremden Leuten geboren hat, den Tod zu geben. Und dann ist da ein strenggläubiger Magister mit geistlichen Allüren, von dem das Mädchen selbst sagt, er habe „heimliche Absichten“ auf sie — in Ehren natürlich.

Ich weiß in der Tat nicht, ob Hauptmann Wagners „Kindermörderin“ je gelesen hat. Und ich denke, daß, wenn er sie gelesen hat, ihm jede Absicht und jedes Bewußtsein einer Anlehnung fremd ist. Schauplatz und Fabel seiner Dichtung haben auch gar nichts mit Wagners „Kindermörderin“ gemein. Um so interessanter ist es aber, daß die Hauptfiguren hier und dort, nicht so sehr in ihrem Grundcharakter als vielmehr in ihren dramatischen Funktionen, eine gewisse Verwandtschaft aufweisen. Die natürliche Ökonomie des behandelten Stoffes für sich allein kann solche gleichlinige Entwicklung in den mathematischen Grundformen zureichend erklären, um so mehr, als diese nicht weiter geht als gerade so weit, daß sie die Beachtung und das Interesse der Freunde der Dichtung zu wecken vermag.

In den Einzelheiten ihres Gebarens und den Details der Charakterzeichnung haben die Gestalten Hauptmanns, die den Figuren Wagners dem geometrischen Grundrisse des Dramas nach entsprechen, mit diesen natürlich gar nichts zu tun, weder Rose Bernd selbst und ihr sittenstrenger Vater, noch Christoph Flamm, der Mann, der sie zu Fall gebracht hat, noch Artur Streckmann, der Mann, der durch die Drohung, das Geheimnis zu verraten, dessen Mitwisser er geworden ist, es dazu bringt, daß er wirklich „Nachlese halten“ kann, noch August Keil, der Mann, der seinerzeit mit Traktätchen gehandelt hat, eifrig die Kirche besucht, die Erbauung liebt, den Alkohol verdammt und Rose Bernd ehelichen will.

Aus freiem Entschlusse hat sich Rose Bernd den Werbungen Flamms ergeben, nichts von Gewalt, nichts von List oder Lüge. Aus Liebe und Lebenslust. Meisterhaft hat uns diese Situation der Dichter mit ein paar Strichen gezeichnet, gleich wie der Vorhang zum ersten Mal sich hebt. Da sehen wir das Paar in der ruhigen Fröhlichkeit, zu der sich die eben hoch gegangenen

Wogen der Leidenschaften gesänftigt haben. Und wir sehen gleich, es sind zwei prächtige, ehrliche Menschen — trotz ihrem Fehltritt und trotz dem, was ihn noch als schwerer erscheinen lassen muß, als er im ersten Augenblick manchem vorgekommen sein mag. „Reich mir mal deine grundtreue, grundbrave Tatze her", sagt Flamm zu Rose, und da wissen wir es gleich, wie wir mit den zwei Leuten daran sind, die in solchem Augenblicke so mit einander reden. Und dann beginnt er ganz ohne Umschweife in Ausdrücken der größten Achtung von seiner Frau zu reden. Sie ist älter als er und seit Jahren gelähmt, und Rose hat er aufwachsen sehen, und sie ist so „ein bildschönes Frauenzimmer", und wenn er frei wäre, würde er sie ja ohnehin heiraten — — und so ist ihm alles andere ganz selbstverständlich. „Ich hab' meine Frau ganz verflucht gerne", sagt er ganz naiv, „aber das geht se gar nichts an". „Und wenn die flugs wißte, was zwischen uns is —: 'n Kopf würde die uns noch lange nich abreißen."

Aber nur ganz kurze Zeit währt die ausklingende Liebesidylle. Der Maschinist Streckmann, ein ländlicher Stutzer und Schürzenjäger, war ihr stiller Zeuge, und durch seine Drohungen, weiter zu erzählen, was er weiß, bringt er Rose, die sich sonst ihr Lebtag „ordentlich gehalten" hat und der „niemand was nachsagen kann", in Angst und Verzweiflung. Sie hat die Beziehungen zu Flamm abgebrochen, sie hat sich entschlossen, die Bewerbungen Keils, der sich schon seit Jahren um sie bemühte, anzunehmen, und erschreckt durch die kaum mehr versteckten Drohungen Streckmanns ist sie zu ihm gelaufen und hat ihn um Himmels willen angebettelt, er möge ihr den Weg freigeben — und da — hat er sie niedergebrochen, ist wie ein Raubvogel auf sie gestoßen und hat ihr Gewalt angetan. Drastisch, mit aller Deutlichkeit, schilderte sie uns den Vorgang, daß wir es ja wissen, das war nicht ihr freier Wille.

Aber andere glauben es nicht oder kümmern sich doch nicht darum. Streckmann hat sich doch zu abfälligen Äußerungen über Rose hinreißen lassen, und da Roses Vater eine Klage anstrengt und Flamm und Streckmann unter Eid vor Gericht die Wahrheit aussagen, da erfährt Flamm, daß nicht nur er Rose besessen habe, und mit Verachtung wendet er sich von ihr. Sie

aber hat vor Gericht einen Meineid geschworen. Und auf der einen Seite Flamm, der sie zurückstößt, auf der andern der unerbittliche Vater und der sittenstrenge Bräutigam. Und da überraschen sie am Wege die Wehen. Was sie da getan, das ruft sie „mit brennenden Augen, tückisch“ dem Gendarmen zu, der ihr eine Vorladung in ihrer Eidessache bringt: „I ha mei Kind mit a Hända derwergt!“ „Ich habe mein Kind mit den Händen erwürgt!“

Ganz wunderbar sind alle diese Gestalten durchgeführt, vor allen die der Rose Bernd selbst. Ihre gesunde Sinnlichkeit und Lebenslust, ihre verzweifelte Angst und ihre tiefinnerste Klage: „Ma sellde vielleicht . . . doch ane Mutter han“, zugleich in wenigen Worten das ergreifendste Plaidoyer, das der Dichter für sie halten konnte — dann aber wieder, wie sie „im Sonntagsstaat, aufgedonnert, von verfallenen Gesichtszügen, im Auge einen krankhaften Glanz“, bei Flamms erscheint, verstockt leugnet, heuchlerisch vor dem Bilde ihres verstorbenen kleinen Lieblings ihre Unschuld beteuernd die Hände ringt, und schließlich auf die Frage, warum sie den Richter belogen habe, in den furchtbaren Schrei ausbricht: „Ich hoa mich geschaamt!“ — wie sie dann im letzten Akte physisch und seelisch gebrochen nach Hause kommt, durch die Verachtung des Vaters und noch mehr vielleicht durch die stille Güte ihres Verlobten in tiefster Seele getroffen wird und endlich „kurz, bellend“ und „kalt, wild, grausam-fest“ den Mord gesteht: „'s sullde ni labe! Ich wullte's nie! 's sullde ni meine Martern derleida! 's sullde durt bleib'n, wo's hiegehert“ — das ist von einer erschütternden Gewalt und zugleich so innerlich wahr, daß sich kaum eine Figur in unserer dramatischen Literatur so fest gefügt vor unsern Augen aufbaut. „Gerechter Gott! Wie tief kann dein Mensch herabstürzen, wenn er einmal den ersten Fehltritt getan hat!“ ruft der Magister in Wagners „Kindermörderin“ aus. Hauptmanns „Rose Bernd“ verhält sich zu diesem Satze wie eine wundervolle Symphonie zu einem angeschlagenen Thema.

Aber auch die andern Gestalten des Dramas sind klar und scharf gesehen und mit feinster Kunst ausgeführt. Zunächst der alte Bernd und Flamm, dann aber August Keil, ein ganz neuer

Typus in der dramatischen Produktion, endlich einmal ein „Frommer", der auch für die „Nichtfrommen" als innerlich anständiger Mensch gezeichnet ist, während die Frommen in den Stücken der Frommen meist solcherart sind, daß wir ihnen nicht viel Sympathie zuwenden können, in den Stücken der Nichtfrommen aber gewöhnlich tendenziös als Frömmler und Heuchler hingestellt werden.

Eine geradezu herrliche Figur ist die der Frau Flamm, der Frau mit dem gebrochenen Körper und dem ungebrochenen, klaren, durchdringenden Geist, die rasch die eine Hälfte von Roses Schuld versteht und verzeiht und sich auch zu Nachsicht und Vergebung durchringt, da sie erkennt, daß Rose sich nicht nur an sich, sondern auch an ihr versündigt habe, während der Mann, wo er selbst sich getroffen fühlt, gleich fertig ist damit, daß ihn die Sache „nu auch ganz und gar nichts mehr angeht", und findet, daß er einfach „nich anders kann".

Hauptmanns Drama hat trotz der fast bis zur Verhochdeutschung gehenden Abschwächung, die der kernige Dialekt im Burgtheater erfahren mußte, eine tiefgehende Wirkung geübt. Anfangs verhielt sich das Publikum zwar etwas kühl, aber es wurde immer mehr in den Bann der Dichtung gezogen und äußerte nach den letzten Akten seinen Beifall in zahlreichen Hervorrufen und lebhaften Ovationen für den Dichter.

Die Darstellung bot manches Gute, war aber ziemlich ungleichmäßig. Prächtig hat Reimers die Figur und den Ton Flamms getroffen, nur in den ersten Akten kam er hie und da einmal aus dem Hauptmännischen in das Sudermännische, und auch sonst versah er wohl einmal eine Kleinigkeit, so wenn er im vierten Akte den Worten „ich lache drüber" ihre Wirkung dadurch nahm, daß er schon vorher in Wirklichkeit lachte. Die Bleibtreu schuf in ihrer klugen und doch warmfühlenden Frau Flamm ein würdiges Seitenstück zu ihrer Frau Alving, und trefflich war in seiner ehrlichen Natürlichkeit auch Römpler als alter Bernd. Die Medelsky hat vieles sehr hübsch gebracht, so gleich zu Beginn die präludierende Szene verklingender Liebeslust und die herrliche Szene mit Flamm im dritten Akte. Aber sie überschrie sich oft und die zwei letzten Akte hat sie ganz

verfehlt. Schon im vierten verlor sie die Figur, die sie darzustellen hatte, und im fünften war sie äußerlich und theatralisch. Wie mag diese Rolle die Lehmann gespielt haben — und wie hätte die Medelsky sie spielen können! Auch Devrient könnte als Streckmann viel besser sein, wenn er seine Stimme nicht forcierte, während Gregori die schlichten Herzenstöne, deren er als August Keil zum Schlusse bedürfte, allerdings versagt sind. Es wurde im Burgtheater in jüngster Zeit viel von Regie gesprochen und es steht jetzt immer auch ein Regisseur auf dem Theaterzettel. Am richtigen Orte scheint er aber doch manchmal zu fehlen.

Der Volksfeind.

Schauspiel von Henrik Ibsen. Deutsches Volkstheater 23. April 1904.

Im Deutschen Volkstheater wurde gestern Ibsens „Volksfeind" „zum erstenmal" gegeben. Der Volksfeind ist in Wien schon recht oft „zum erstenmal" gegeben worden. Dafür bedeutet seine Aufführung jetzt auch keine große Aufregung mehr. Damals aber, als er hier zum erstenmal „zum erstenmal", im Burgtheater, gespielt wurde, da hatten viele Leute wohl eine helle Wut auf das Stück, auf den Dichter — und auf den Direktor, der derlei aufführte. Ibsen soll einmal gesagt haben, sein Stockmann sei zum Teil „ein grotesker Bursche und ein Strudelkopf". Das mag schon sein — daß Ibsen das hinterher einmal gesagt hat. Damals aber, wie er den Volksfeind geschrieben hat, hat er ganz gewiß nicht so über die Figur gedacht. So hielt sich Herr Raeder in seiner Darstellung des Dr. Stockmann denn mit Recht an jene ältere Tradition, die uns nur den Feuereifer der Überzeugung zur Darstellung zu bringen sucht und es dem Zuschauer überläßt, sich selbst herauszufinden, wo Dr. Stockmann etwa über das Ziel schießen mag. Für diese Auffassung stehen Herr Raeder auch die äußern Mittel zur Verfügung. Aber auch nur diese. Die Vorstellung bot überhaupt nicht viel Erfreuliches, weder in der Inszenierung noch in der Darstellung. Ganz unzureichend für die wichtigen Rollen des Bürger-

meisters und des Buchdruckers Thomsen waren die Herren Meixner und John. Am besten war Herr Jensen als Redakteur Hovstad.

Die Tyrannei der Tränen.

Lustspiel von C. Haddon-Chambers. Deutsch von Bertha Pogson.
Deutsches Volkstheater 30. April 1904.

In dem Lustspiele „Die Tyrannei der Tränen" von C. Haddon-Chambers stecken verschiedene gute Ansätze. Aber gute Ansätze zu Verschiedenem; zu ganz verschiedenen Stücken jedenfalls. Der Anfang wäre eine geschickte Exposition für ein naturalistisches Drama, das etwa zeigen wollte, wie unausstehlich Frauen den Männern mit ihrer „Liebe" werden können, und welch sonderbare Früchte an dem Baume der bürgerlichen Ehe gedeihen; die Launen und Verdrehungskünste und die Tränenseligkeit einer dummen Frau und das feige Ducken eines dummen Mannes sind gut gesehen und treu wiedergegeben — so treu, daß geschmackvolle Menschen diese Szenen des „Lustspiels" kaum werden „lustig" finden können.

Aus dem naturalistischen Ehedrama gleitet aber das Stück sehr rasch wieder heraus, um sich als moderne Spielart des alten Gouvernantenstückes fortzusetzen. Natürlich ist es aber heutzutage nicht mehr die Gouvernante, sondern die „Sekretärin", die als störendes Element in der Ehe auftritt. Die Gestalt der Sekretärin ist mit sichtlicher Sympathie gezeichnet, und auch hier finden sich einige treffliche Züge, ja gelegentlich auch feine humoristische Lichter. Besonders gelungen ist der mit wenigen Strichen entworfene Abriß, den die Sekretärin von ihrer Familie und dem Elternhause gibt. Bis zu dem Ausbruche des Konflikts zwischen Gattin und Hilfsarbeiterin entwickelt sich auch das Stück ganz logisch. Dann aber wendet sich der Autor auf einmal der Technik des Schwankes zu, indem er auf alle psychologischen oder auch nur äußerlichen Motivierungen verzichtet.

Daß der Mann, der fünfeinhalb Jahre seine Frau verzogen hat, indem er ihren Launen und Tränen immer nachgab, auf

einmal energisch wird, da die Frau ohne Angabe eines Grundes die Entfernung der Sekretärin verlangt, ist schon dürftig genug durch die Intervention eines plötzlich auftauchenden Jugendfreundes motiviert. Von dem Momente, wo die Gattin den Mann verläßt, scheint aber auch der Autor von aller Logik und Konsequenz verlassen. Der Jugendfreund, der als kluger, kühler Raisoneur eingeführt wurde, wird auf einmal albern und beginnt ganz aberwitzige Intrigen; daß plötzlich der Gatte findet, die Sekretärin solle wenigstens ihre Wohnung verändern, die Sekretärin selber ganz fortgehen will, die Gattin wieder zurückkehrt — — das ist alles ebenso äußerlich oder mangelhaft motiviert — wie der plötzliche Übergang, mit dem die Sekretärin die Werbung des raisonierenden Hausfreundes, die sie im selben Augenblicke noch energisch ausgeschlagen hatte, annimmt. Der letztgedachten Szene kann übrigens wenigstens eine gewisse Originalität und Bühnenwirksamkeit nicht abgesprochen werden. Freilich folgt unmittelbar auf sie der matteste, abgebrauchteste Benedixschluß, den man sich denken kann: die Gatten umarmen sich versöhnt, während das „glückliche Paar" eintritt, um sich als verlobt vorzustellen. Benedixschluß? Nein, Benedix hätte wenigstens eine wirksame Schlußpointe angebracht, wie etwa, daß die Ehegatten sich gnädig entschließen, die Sekretärin zu behalten und ihr dies zu eröffnen, diese ihnen nun aber ihrerseits Adieu sagt, indem sie ihre Verlobung mitteilt, oder dergleichen. So verrinnt das Stück, das wie ein naturalistisches Ehedrama begonnen und dann Ansätze zum Familienstück ältern französischen Stils gezeigt hat, schließlich in den Niederungen stillosester Schwankliteratur und öden Hin- und Herredens und entläßt den Zuschauer mit den gewissen Fragen: Und wenn die Frau wieder zu heulen anfangen wird? Und wenn die Sekretärin keinen Mann gefunden hätte?

Es fällt mir nicht ein, von einem Stücke zu verlangen, daß es nach einem hergebrachten Schema angefertigt sein solle, oder den Versuch einer Vereinigung tragischer, rührender und heiterer Wirkungen in einem Drama zu bekämpfen. Aber diese Momente müssen dann organisch miteinander verbunden sein, und es ist nicht genug, daß sie roh nebeneinander hingekleckst

sind. Hier dürfte übrigens der Fall wohl so liegen, daß alles Lustigkeit sein will und die Lustigkeit nur stellenweise entartet ist: das eine Mal ist sie unbewußt in das Gebiet des Peinlichen geraten, das andere Mal ist sie in Langweile erstickt.

Das Stück wurde flott gespielt. Die Ehegatten gaben Herr Jensen und Fräulein Dewal; die Sekretärin spielte Fräulein Wallentin, den Freund Herr Kutschera. Den größten Erfolg hatte Herr Tewele mit der Rolle eines alten Obersten, der sich durch die Rückkehr der Tochter in dem Genusse der Freiheit, den ihm der Hingang seiner „Seligen" gebracht hat, empfindlich gestört fühlt. Freilich wollte auch bei seinem Abgange nur ein Zuschauer applaudieren; aber Tewele wandte sich um und warf diesem Einen einen so entrüsteten Blick zu, daß das ganze Haus in langes schallendes Gelächter ausbrach.

Timandra.

Trauerspiel von Adolf Wilbrandt. Burgtheater 6. Mai 1904.

Timandra ist mit dem Bruder des Platon verheiratet, liebt aber den Platon und wird von ihm wieder geliebt. Überdies wäre sie neugierig, den Sokrates kennen zu lernen. Diese beiden Umstände bestimmen sie, in Männerkleidung ein „Gastmahl des Kriton" zu besuchen, dem Platon und Sokrates beiwohnen. Sie wird aber erkannt und Platon und sie beschließen nun, gemeinsam zu fliehen. Das verhindert aber Sokrates, indem er dem Platon klarmacht, daß es seine kulturhistorische Aufgabe sei, die platonische Philosophie zu erfinden, und er sich daher in derartige Dinge nicht einlassen dürfe. Aus Rache reizt nun Timandra den Meletos, ihm Minnesold verheißend, zur „Anklage gegen Sokrates" auf. Das ist der Inhalt der ersten drei Akte von Wilbrandts „Timandra", die gestern im Burgtheater gegeben wurde. Der vierte Akt bringt uns dann die „Gerichtsverhandlung" gegen Sokrates und der letzte Akt „Sokrates im Kerker", den Schierlingsbecher leerend, wobei Timandra, von Reue gefoltert, um den verheißenen Minnesold nicht gewähren

zu müssen, den Nachguß trinkt, den der Kerkermeister fürsorglich bereitgestellt hat.

Man sieht, das Drama Wilbrandts bietet, was gut und teuer ist. Oder wenigstens was teuer ist, denn das Teure ist ja nicht immer gut. Es gibt gewisse Stoffe, die von der Geschichte gedichtet worden sind, deren historische Überlieferung uns der Historiker bekritteln oder auch umstürzen darf, die uns aber der Dichter nicht motivierend umdichten soll. Zu diesen Stoffen gehört auch die Verurteilung des Sokrates. Wie klein, wie kleinlich wird diese Tragödie, wenn zu ihrem Angelpunkte die Liebesgeschichte und die Rachsucht eines verliebten Frauenzimmers gemacht wird.

Aber das Gesagte gilt nicht nur von dem Gegenständlichen, in gewissem Sinne findet es auch auf das Persönliche Anwendung. Gewisse Gestalten der Geschichte sind von dem Augenblick an, wo sich ihre Umrisse vor unsern Augen zu bilden begannen, für uns mit der Vorstellung so erhabener Größe verbunden, daß es unserer Phantasie zunächst gar nicht möglich wird, sie in einer bestimmten Körperlichkeit zu denken, und daß, wenn uns diese Figuren dann später in bildlichen Darstellungen entgegentreten, diese Darstellungen sich weder in den schattenhaften gigantischen Umriß, der uns vorschwebt, zu fügen noch ihn zu verdrängen vermögen. Diesen „Vorurteilen" unserer Phantasie gegenüber hat der schaffende Künstler, der an solche Figuren herantritt, an sich einen sehr schweren Stand. Am schärfsten pflegen wir aber wohl mit dem Dichter ins Gericht zu gehen, wenn er an gewisse Geistesheroen sich heranwagt. Entweder er begnügt sich, uns ihre überlieferten Worte zu wiederholen und zu variieren, dann wirkt er gar nicht als Dichter, sondern nur wie ein Kopist oder Übersetzer auf uns, oder er will aus eigenem hinzugeben, und dann vergleichen wir unwillkürlich kühl abschätzend seine Person mit der jenes Heros oder vielmehr mit unserer Vorstellung von seiner Übergröße. Und so sind wir geneigt, mit Anforderungen an den Dichter heranzutreten, die er gar nicht erfüllen kann oder doch nur erfüllen kann, wenn er selbst von der Art jenes Heros ist.

Sokrates! Platon! Wem von den Lebenden können wir es eigentlich zugestehen, Sätze zu ersinnen und sie uns dann

als Sätze vorzuführen, die Sokrates, die Platon sprachen? Diejenigen, die unsere Kultur und ihre Entstehung mit aufmerksamen Augen betrachten und die Überlieferung zum Gegenstand kritisch prüfenden Denkens machen, streben heute lebhaft, eine Vorstellung von der wirklichen Art der Griechen zu gewinnen, und was Nietzsche so mächtig angezogen hat, das muß eigentlich jeden gebildeten Menschen beschäftigen: sich aus dem Wust der als trügerisch erkannten Überlieferungen eine Vorstellung herauszuarbeiten, welches denn das eigentliche Wesen des Sokrates gewesen sein könnte.[1]) Hierüber gehen nun wohl die Meinungen recht weit auseinander. Eines ist aber ganz gewiß: so wie sie in „Timandra" dargestellt werden, sind die Griechen, ist Sokrates nicht gewesen. Sokrates, jetzt sein „Erkenne dich selbst" entwickelnd und dann uns versichernd: „als der Sokrates muß ich auch denken", und dann wieder den Witz von der Mücke und dem Elefanten, pardon, dem Nilpferd, kreierend — Platon, jetzt über die Philosophie des Anaxagoras perorierend und dann die „allersüßeste Timandra" ansäuselnd — und diese Timandra, jetzt in Platon „hinüberschmelzend" und in koketter Traulichkeit in den Anreden an ihn mit aufreizender Beharrlichkeit das persönliche Fürwort auslassend, und dann wieder als Vorkämpferin der Frauenemanzipation der Andrea Novella Fuldas Konkurrenz machend: solches Griechentum möchten wir doch wohl lieber missen. Sokrates und Platon insbesondere, wie immer sie gewesen sein mögen, für solche Puppenfiguren sind sie zu gut.

Die Art der Darstellung im Burgtheater war größtenteils auf das blutleere Griechentum Wilbrandts gestimmt. Je besser einer in diesem Sinne war, um so schlechter mußte er dann natürlich in anderm Sinne erscheinen. Sehr eindringlich und mit großer Kunst gab Sonnenthal den Sokrates: Hier bot der Schauspieler entschieden mehr, als der Dichter gegeben hatte. Den Platon spielte Herr Reimers, den Kriton Herr Römpler, den Anytos Herr Heine, den Meletos Herr Devrient, den

[1]) Einen ganz interessanten Aufsatz über den Prozeß des Sokrates („Untersuchungen zum Sokrates-Prozeß") hat erst jüngst der Wiener Rechtslehrer Dr. Adolf Menzel in den Sitzungsberichten der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften veröffentlicht.

Antisthenes Herr Frank, den Hermogenes Herr Gregori, den Simmias Herr Paulsen und eine Sklavin mit dem für manche vielleicht etwas irreführenden Namen Lesbia Fräulein Wilke. Die Timandra hatte man Frau Hohenfels zugewiesen. Sie hat für das falsche Griechentum Wilbrandts wohl im allgemeinen die richtigen Töne, aber hier doch nur für das „Kind, das lieben lernen will"; für das nach Genuß und Rache lechzende junge Weib fehlen ihr wesentliche Qualitäten. So suchte sie sich denn mit Forcierung ihrer Stimme zu helfen. Auch sonst wurde viel zu „laut gesprochen". Noch störender als dieses Schreien auf der Bühne war gelegentlich das Treiben der Claque auf der Galerie. Die Tochter des Chefs der Wiener Claque hat doch nicht etwa wieder am Tage der Wiener Premiere in Hamburg eine neue Rolle spielen dürfen? Das Publikum behandelte den anwesenden Dichter mit Achtung und Sympathie. Als der Kerkermeister berichtete, er habe vom Gifte noch einen Becher in Reserve gestellt, ging aber doch ein Lächeln durch das Haus.

Reprise des „Groben Hemdes" von Karlweis.

Deutsches Volkstheater 7. Mai 1904.

Gestern wurde im Deutschen Volkstheater wieder einmal „Das grobe Hemd" von unserm Karlweis gegeben. Es ist sehr zu beklagen, daß das Deutsche Volkstheater sich der Stücke „seines" Dichters, wie es ihn noch vor so wenig Jahren mit Stolz genannt hat, jetzt nur mehr dann erinnert, wenn ein Gast nach ihnen verlangt. Diesmal war es ein neuerliches „Intermezzo" Tyrolt, das dem Publikum Gelegenheit gab, sich an dem gesunden Humor und dem feinen Spott dieses lebensfrischen Volksstückes zu erfreuen. „Volksstückes!" . . . Ja, darin liegt es wohl, daß das Volkstheater für Karlweis nur mehr so wenig übrig hat. Die Zeiten, in denen es das Volksstück pflegte, sind ja längst dahin! Mit ihnen freilich auch die Glanzzeit des Deutschen Volkstheaters. An diese schöne Zeit erinnerte die gestrige Vor-

stellung in glücklichster Art. Prächtig war Thrölt, der, trefflich bei Laune, die behaglichste Heiterkeit weckte. Aber auch alle Andern spielten vorzüglich. Besonders seien die Herren Kramer und Weiß genannt und die Frauen Glöckner und Martinelli und das Fräulein Brenneis, das die Christine reizend gab. Fräulein Brenneis hat schöne Mittel und gute Anlagen zum Theater mitgebracht und sie hat in den wenigen Jahren, die sie der Bühne angehört, Tüchtiges gelernt. Aber ihr ergeht es jetzt im Volkstheater — wie Karlweis und dem Volksstück.

Die Diplomatin.

Lustspiel von Artur Pserhofer. Burgtheater 17. Mai 1904.

Die Titelheldin ist eine junge Witwe, die von verschiedenen Personen in einflußreichen Stellungen umschwärmt wird und diesen Umstand zur Ausübung von Protektionen und Intrigen aller Art benützt. Ihre Freundin und ein junger Mann wollen sich heiraten, und nach Versicherung des Autors ist das Zustandekommen dieser Ehe davon abhängig, daß der junge Mann eine Stelle im Kultusministerium bekommt und daß ein Stück, das er geschrieben hat und das bezeichnenderweise „Die dumme Frau" heißt, im Volkstheater aufgeführt wird. Das junge Mädchen bittet also die Freundin, für diese Zwecke zu intrigieren, die Mutter aber, der Verbindung abhold, bittet sie, Ernennung und Aufführung zu hintertreiben. Die junge Witwe intrigiert für die Ehe, im Verlaufe ihrer ersprießlichen Tätigkeit zeigt sich aber, daß die jungen Leute sich eigentlich gar nicht lieben, der junge Mann vielmehr eben die Witwe liebt und ihr schon im Sommer in einem „Lift" (!), in dem er mit ihr stecken blieb(!), eine Stunde lang sehr lebhaft den Hof gemacht hat. (!) Die junge Witwe veranlaßt also den jungen Mann, in Gegenwart seiner Braut zu erzählen, daß er einen Beleidiger einmal nicht „gefordert", sondern wegen „Ehrenbeleidigung" verklagt habe, und veranlaßt einen andern jungen Mann, daß er von erdichteten Duellen und Tigerjagden erzähle, worauf das junge Mädchen als ein ausgewachsenes Exemplar der bekannten alten deutschen

„Lustspielgans“ sich sofort in diesen andern jungen Mann verliebt. Wohl hegt die Heldin des Stückes „Die Diplomatin“ fast zwei Akte hindurch den schrecklichen Verdacht, daß sie auch die Heldin des Stückes „Die dumme Frau“ sei, da auch in diesem Stücke ein junger Mann eine junge Frau in einem steckengebliebenen Fahrstuhl kennen lernte, und sie ist um so entrüsteter, als der Fahrstuhl mit der „dummen Frau“ nur darum stecken geblieben ist, weil der Portier bestochen worden war. Aber der Dichter beweist, daß sein Stück schon fertig war, bevor er jene Begegnung wirklich hatte, und somit besteht kein Hindernis mehr gegen die Verlobung der beiden Paare.

Der Inhalt dieses „Lustspiels“ mußte eingehend erzählt werden, da das Stück im Hofburgtheater aufgeführt worden ist und es doch von Interesse sein dürfte, festzustellen, welch unglaubliche Machwerke einfältigster Art gegenwärtig des Hofburgtheaters für würdig erachtet werden. In der Sprache des antediluvianischen Lustspiels wurden Frauen von der Art der Heldin des Stückes „geistvolle Frauen“ oder „Diplomatinnen“ genannt. Wir dürfen aber heute wohl sagen, daß die uns vorgeführte Frau in der Tat nichts ist als ein ungebildetes, dummes und gemeines Weib. Denn nur ein ungebildetes Weib benimmt sich in Gesellschaft wie diese Dame, nur ein dummes Weib bedient sich so alberner Mittel für ihre Zwecke wie sie, und nur ein gemeines Weib verfolgt derartige Zwecke, spinnt Intrigen und schrotet den Einfluß und die Dummheit ihrer Liebhaber für ihre Privatinteressen aus. Man behauptet, der Direktor des Hofburgtheaters habe keine sehr hohe Meinung vom Geschmacke der Wiener. Welche Meinung aber muß man von seinem Geschmacke gewinnen, wenn er derartige unqualifizierbare „Lustspiele“ im Burgtheater zur Aufführung bringt?

Die Darsteller, Fräulein Witt in der Titelrolle sowie die Damen Mitterwurzer und Retty und die Herren Römpler, Zeska, Nissen, Gimnig, Treßler, Moser und Sommer in den übrigen Rollen, gaben sich redlich Mühe, wenigstens durch ihr Spiel etwas von jener „Lustigkeit“ zu erwecken, die dem Stücke so ganz abgeht. Und in der Tat, das Haus war zwar ziemlich schwach besucht, so als ob die meisten

„eine Nase" gehabt hätten, aber man hörte Lachen und Applaudieren, und selbst die simpelsten und plattesten Dinge (wie zum Beispiel die einfache Behauptung, daß eine alte Tante Halsweh habe) erweckten Ausbrüche von Heiterkeit — bei manchen. Hiefür gibt es zwei Erklärungen. Entweder unser Publikum ist wirklich so, wie manche Leute glauben, oder es waren wirklich so viele aus der „Freundschaft" des Autors unter den Erschienenen, als manche Leute behaupteten. Zum Schlusse suchten übrigens ein paar Zischer die Ehre des Hauses zu retten.



Neue Dramen.

25. August und 1. September 1900.

I.

Nur ein kleiner Teil der Dramen, die jährlich geschrieben werden, gelangt zur Drucklegung. Aber auch weitaus nicht alle gedruckten Dramen kommen in den Buchhandel. Viele Stücke werden nämlich lediglich für die Geschäftszwecke der zwischen Schriftstellern und Bühnenleitern vermittelnden Vertriebsunternehmungen, wie Bloch, Entsch usw., gedruckt und von diesen nur an Theaterdirektionen versandt. Die einzelnen Buchexemplare bilden dann keine Gegenstände des Buchhandels und sind gewöhnlich mit dem Vormerk „darf nicht verkauft werden" oder einem ähnlichen versehen und das Werk gilt nicht als „erschienen" im Sinne der Urheberrechtsgesetzgebung. Hiedurch wird einerseits der Eintritt bestimmter Rechtsfolgen, die an dieses „Erscheinen" geknüpft sind, hintangehalten, andrerseits den kleinen, mehr im Verborgenen blühenden und daher nicht leicht zu überwachenden Theaterunternehmungen die Erlangung eines Exemplares des Stückes und hiemit die Aufführung ohne Einholung der Bewilligung des Berechtigten und ohne Bezahlung eines Entgeltes erschwert.

Aber auch von den Dramen, die als echte, wirkliche Bücher gedruckt werden, kommen noch lange nicht alle zum eigentlichen Leben. Denn ein Drama lebt erst auf der Bühne. Und so entsteht auch das wahre Interesse für ein als Buch erschienenes

Drama erst, wenn es auf der Bühne erschienen ist. Aber jedes dieser scheintot geborenen Kinder kann ja jeden Augenblick zum Leben erwachen — freilich wird das oft nur das Scheinleben sein, das so viele Dramen auf der Bühne führen, ein Leben für einen oder einige Tage, für das eine oder das andere Theater. Unter diesen nach dem Leben ringenden armen Wesen gibt es aber auch solche, die einfach erdrosselt werden, denen die Zensur das Genick umdreht, ehe sie in der Lage waren, die Welt zu „beschreien", oder denen zwar zu leben vergönnt ist, aber nur das öde und traurige Leben der Verbannten und Heimatverwiesenen.

Da mag es sich lohnen, einmal auf dem Leichenfelde herumzufahren, wo sie daliegen, all die totgeborenen, aus Schwäche verstorbenen, erdrosselten oder — scheintoten Kinder. Es schlummert soviel Arbeit dort, soviel Hoffnung, soviel Liebe. Und da wird man an den alten Spruch gemahnt: Von den Toten rede nur das Gute.

Unser innigstes Mitleid erwecken zunächst die Armen, die von der Zensur erwürgt wurden. Es sind nicht immer die schlechtesten Stücke, denen die Zensur den Garaus macht. Aber natürlich wird ein schlechtes Stück dadurch, daß es verboten wird, auch noch nicht zu einem guten; manchmal mag man sich also trösten, daß die Zensur nur das mit Exekutionen immer verbundene Odium auf sich genommen hat, ihr Opfer aber ohnehin nicht lebensfähig gewesen wäre. Dem Autor ist das ein schwacher Trost, denn daß sein Stück schlecht sei, glaubt er kaum, wenn es wirklich durchgefallen ist; die bloße Versicherung aber, es werde durchfallen oder wäre durchgefallen, nimmt er ganz als Skeptiker auf. Schließlich kann man es dem Manne auch nicht verdenken, daß er, wenn auch sein Stück nichts taugen sollte, doch wenigstens sehen möchte, wie es „ausschaut" und wie es „aufgenommen" wird; ist es doch schon vorgekommen, daß die erbärmlichsten Machwerke bejubelt und belobt wurden. So ist denn zumeist auch jeder Autor, dessen Stück verboten wird, der Ansicht, daß gar nichts Verbietenswertes in ihm enthalten sei.

Und manchmal begreift man in der Tat nicht, was an einem Drama als gefährlich befunden worden sein kann. Da ist

z. B. ein Drama „Geschwister Steilberg[1]) im Buchhandel erschienen, dem folgende Notiz vorangestellt ist: „Das vorliegende Volksstück wurde unter dem Titel ‚Ein Beichtgeheimnis‘ als Manuskript gedruckt. Die Aufführung desselben hat die k. k. niederösterreichische Statthalterei mit Erlaß vom 29. Juli 1899, Z. 5538 Pr., untersagt. Nachdem diese Abweisung ohne Angabe von Gründen erfolgte, wurde die endgültige Drucklegung — abgesehen von einigen formellen Verbesserungen — in der ursprünglichen Fassung veranlaßt. Der Titel wurde aus freiem Entschlusse des Verfassers geändert.“ Das Stück ist, wenn es auch die Liebe eines Kooperators zu einem jungen Mädchen zum Vorwurfe hat, doch ganz unverfänglich. Die Wunderkuren, die dieses junge Mädchen, der gesamten Heilkunde Doktor Helene Steilberg, auf der Bühne vollführt und durch die offenbar die gegen die Eignung der Frau für den ärztlichen Beruf vorgebrachten Gründe widerlegt werden sollen, können wohl auch kaum die Behörde veranlaßt haben, um der gefährdeten männlichen Ärzte willen einzuschreiten. Die Institution des Beichtgeheimnisses aber wird in keiner Weise angegriffen oder polemisch behandelt, ja sie wird überhaupt nur flüchtig gestreift. Dem Ortspfarrer sind nämlich seinerzeit unter dem Beichtsiegel Umstände anvertraut worden, aus denen sich ergibt, daß der Kooperator und Helene Steilberg Geschwister sind. Es erwächst aber hieraus kein ernsterer Konflikt in der Seele des Pfarrers, da Helene die Neigung des Kooperators ohnedies nicht erwidert und auch die Beteiligten durch eine andere Person die erforderlichen Aufklärungen erhalten. Man muß also zu dem Schlusse gelangen, daß nur die Wahl des Titels den Anlaß zum Verbote der Aufführung gegeben haben kann, im Hinblicke auf die Besorgnis etwa, das heil. Sakrament der Beichte werde profaniert, wenn seiner im Titel eines Theaterstückes und eventuell in den affichierten Ankündigungen Erwähnung geschehe.

Noch schwerer begreiflich als die Maßregelung dieses Stückes erschiene das von der k. k. mährischen Statthalterei mit Erlaß vom 26. Februar 1900, Z. 1200, wider das Schauspiel „Der

[1]) „Geschwister Steilberg,“ Volksstück in vier Aufzügen von Hans Kulm. Verlag von Karl Konegen. Wien 1900. 79 S.

Herr Meister"[2]) von Josef Trübswasser „aus Rücksichten gegen die öffentliche Ruhe, Ordnung und Sittlichkeit" verhängte Aufführungsverbot, wenn nicht als Ort der Handlung „eine Großstadt Österreichs" angegeben wäre und die Tendenz des Dramas gegen die in „einer Großstadt Österreichs" herrschende Partei gedeutet werden könnte. Insbesondere tritt da in einer mit Anlehnung an Ibsens „Volksfeind" komponierten Wählerversammlung ein Fabriksmeister („Der Herr Meister") auf, der gegen die Neuschule und die Lehrer und für die sittlich-religiöse Erziehung in ähnlicher Art eintritt — wie gewisse Leute, und der zum Schlusse bei einem sexuellen Attentat auf ein junges Mädchen zu Grunde geht. In München ist übrigens dieses Stück heuer im Juli gegeben worden, und da ich zufällig am Tage nach der Première in München war, kann ich konstatieren, daß ich trotz gespanntester Aufmerksamkeit weder eine Störung der öffentlichen Ruhe und Ordnung in München, noch auch eine Verminderung des in München üblichen Maßes von Sittlichkeit wahrzunehmen vermochte.

Als drittes Opfer der Zensur sei Lothars „König Harlekin"[3]) genannt, ein Drama, das von den Künstlern des Deutschen Volkstheaters zwar in Berlin gegeben werden durfte, in Wien aber verboten ist. Man muß letzteres um so lebhafter bedauern, als die Ablehnung des Stückes seitens des Publikums und der Kritik in Berlin zu heftig war, als daß nicht eine nochmalige Prüfung billig erschiene, und als gerade in Österreich meines unmaßgeblichen Erachtens „König Harlekin" ganz ohne jegliches Bedenken zur Aufführung zugelassen werden könnte. Harlekin hat den Prinzen Bohemund, kaum daß dieser nach langer Abwesenheit in die Heimat als junger König eingezogen ist, im Wortwechsel erschlagen, und da er als gedungener Spaßmacher und Vertrauter des Prinzen diesen früher oft in treuer Maske und gelungener Kopie seiner ganzen Art täuschend ge-

[2]) „Der Herr Meister," Schauspiel in vier Akten von Josef Trübswasser, Dresden und Leipzig. (Piersons Verlag. 1900. 72 S.)

[3]) „König Harlekin." Ein Maskenspiel in vier Aufzügen von Rudolf Lothar. Leipzig und Berlin bei Georg Heinrich Meyer. 1900. 136 S.

spielt hat, wirft er den Leichnam ins Meer und spielt jetzt — den König, um schließlich, angeekelt von den gemachten Erfahrungen, dem Throne wieder zu entfliehen und — Harlekin zu bleiben. Gewiß ein interessanter, dankbarer Stoff, freilich immer nur für ein Maskenspiel, als das denn der Autor auch sein Stück bezeichnet. Die etwas phrynenhafte Verlockung, mit der Gisa, die Braut des jungen Königs, ihren Liebhaber Prinz Ezzo zur Ermordung des die Rolle des Königs spielenden Harlekin verleiten will: „nackt würde ich vor dir tanzen und die Zymbel dazu schlagen", dürfte wohl kaum den Anlaß gegeben haben, das ganze Stück zu verbieten. Denn ganz abgesehen davon, daß man den Satz einfach streichen könnte, haben wir schon ganz andere Verheißungen auf der Bühne gehört, und solange Frl. Gisa die Zymbel schlagen würde, wäre ja die Sache wirklich nicht gefährlich. Die Szenen, die Bedenken erweckten, sind also wohl die beiden ersten des dritten Aktes, in denen uns Harlekin vorgeführt wird, wie er sich bestrebt, ein guter und gerechter König zu sein, während sein vermeintlicher Ohm Tankred ihn an allem Guten hindert und als „Verwalter des Königsgedankens" die Regierung ganz im Stile eines echten Theaterbösewichts führt. Aber gerade in unserm Staate dürfte diese Satire, oder wie man es nennen will, gegen das Königtum oder vielmehr eine Satire gegen diese Art des Königtums recht ungefährlich sein, da sie der Aktualität ganz entbehrt.

In diesem Zusammenhange sei auch ein Stück erwähnt, das bei uns gewiß von der Zensur verboten werden würde, wenn ein Direktor sich beifallen ließe, es zur Aufführung anzusetzen. Es ist dies „Die Päpstin Johanna"[4]) von Max Weitemeyer. Schon Achim von Arnim hatte diese mythische Päpstin zur Heldin einer quasi-dramatischen Dichtung gemacht, in der er, von der Urbevölkerung Islands ausgehend, mit endloser Weitschweifigkeit Erzählungen, Monologe und Dialoge aufeinandertürmte. Max Weitemeyer hat die bei Gregorovius skizzierte Sage dramatisiert, nur läßt er den Begleiter und brüderlichen Freund der

---

[4]) „Die Päpstin Johanna." Drama in fünf Aufzügen mit Prolog von Max Weitemeyer. Erfurt, im Selbstverlag 1900. 126 S.

in die Mönchskutte gehüllten Johanna nicht schon in den Zeiten des gemeinsamen Wanderlebens sterben, sondern dieser wird nur durch räuberische Normannen von der Gefährtin gerissen, aber bald befreit, und kommt dann als kaiserlicher Bote an den päpstlichen Hof. Dort erkennt er in dem heiligen Vater seine Johanna, die sich gleich selbst die päpstliche Dispens erteilt und die Ehe mit dem Geliebten eingeht, einsegnet und vollzieht. Im letzten Akt wird Johanna von den aus diesen Feierlichkeiten resultierenden Geburtswehen überrascht, bevor der in Vollführung eines kaiserlichen Auftrages verreiste „Gatte" zurückkehrt. Die Kardinäle, deren Ältester bei diesem Ereignis als weise Frau ersprießliche Dienste leistete, sind anfangs nicht sehr erbaut von dem Vorfalle, lassen sich aber durch eine Allokution der sterbenden Johanna schließlich bestimmen, das Unabänderliche in Ergebenheit hinzunehmen.

Gleich der „Päpstin Johanna" erregt schon durch die Wahl des Stoffes unser Interesse ein Drama, das die gute alte Bauerngeschichte vom Meier Helmbrecht[5]) behandelt. Ein glücklicher Gedanke, aber mit zu wenig Konsequenz durchgeführt. Gerade das Charakteristische in diesem prächtigen Bilde aus altem österreichischen Volksleben, das Überschäumende, Wilde, Ungebundene fehlt. Wernhers Epopöe ist ein Stück Kulturgeschichte des Mittelalters, Maria Schmiedls Volksstück höchstens eine Zeile Kulturgeschichte ängstlicher, zaghafter Gegenwart. So flieht bei ihr Helmbrechts Schwester Gotelinde nicht wie in Wernher des Gartenarere Erzählung in wilder Lebenslust zu dem Raubgenossen Helmbrechts, dem wilden Lemberslind („ich trite mit dir den smalen stîc an die kienlîten, ich gelige bî sîner sîten", erklärt sie dort dem Bruder), sondern sie ist ein braves Mädchen, das sich nur durch Zusicherung der Ehe gewinnen läßt und seine Moral in dem Satz zusammenfaßt: „ohne Priester tu ich's nicht". Ja, der junge Helmbrecht bessert sich in unserm Drama und findet in Verteidigung der Ehre seiner Schwester einen schönen Tod. Wie viel dramatischer ist das Ende Helm-

---

[5]) „Helmbrecht." Ein Volksstück in fünf Aufzügen von Marie Schmiedl. Wien 1900. Verlag von Karl Konegen. 131 S.

brechts in der alten Erzählung! Erschütternd ist es, wie da der geblendete Helmbrecht auf den heimatlichen Hof zurückkehrt, aber vom Vater mit hartem Hohne davongetrieben wird: „im gap diu muoter doch ein brôt in die hant als einem kinde". Ganz im Sinne mittelalterlicher Epik freilich ist dort die Andeutung, wie sich Gotelints Schicksal erfüllte: „Gotelint vlôs ir briutegewant. bî einem zûne man sie vant in vil swacher küste. sie het ir beide brüste mit handen verdecket. si was unsanfte erschrecket. ob ir anders iht geschaehe, der sage ez der daz saehe." Es ist schade, daß Marie Schmiedl so weit von den Pfaden Herrn Wernhers abgegangen ist, denn manchmal gelingt ihr der volkstümliche Ton, nach dem sie strebt, ganz überraschend. So hat sie freilich nur ein gut gemeintes Drama geschrieben und einen wirklich guten Stoff verdorben.

In die heimische Sage greift auch Adele Gaus-Bachmann mit dem dramatischen Gedicht „Der Teufelsschlosser"[6]) zurück. Mit Hilfe des Teufels gelingt es einem Schlosser, das unaufsperrbare Schloß am Stock in Eisen herzustellen — natürlich gewinnt er irdischen Reichtum und verliert darüber das irdische und das himmlische Glück. Der dramatische Aufbau und die Durchführung des Ganzen weisen leider recht schwere Mängel auf, doch enthält das Stück eine hübsche Idee. Nicht etwa in dem, was die verschiedenen Erscheinungen (Mutter, Jugendfreund, Gattin, Sorge, Mißmut, Egoismus, Liebe, Verstand) dem reichen Teufelsschlossermeister Mux, der lieblos sein Kind von sich stößt, vordeklamieren, sondern in dem Pakt, den der Teufel mit Mux geschlossen, liegt diese Idee: nur dann ist Mux dem Teufel verfallen, wenn er nie ein Wesen glücklich macht, sich jedes Liebeswerkes enthält. Stolz und vergnügt ruft er am Ende seines Lebens dem ihm erscheinenden Rotmantel zu: „Ich hab' mein Spiel gewonnen! Nenn' mir ein Liebeswerk, das ich vollbracht!", muß aber von ihm als Antwort hören: „Ein einzig Liebeswerk hätt' dich gerettet."

---

[6]) „Der Teufelsschlosser." Dramatisches Gedicht in vier Aufzügen von A. Gaus-Bachmann. Stuttgart und Wien, Josef Roth'sche Verlagshandlung. 106 S.

In das biblische Altertum führt uns ein schlesischer Rechtsanwalt mit einer Tragödie „König Saul".[7]) Nicht ohne Geschick wird in ihr die Geschichte von König Sauls Glück und Ende und des jungen David Glück erzählt, das nicht nur in der Königskrone, sondern auch in der reizenden Michal, der Tochter Sauls, verkörpert ist. Im Hintergrunde kraucht die Gestalt des Propheten Samuel umher, der als Vertreter eines gegen unbotmäßige Herrscher intrigierenden Priestertums gezeichnet ist. Das Stück ist in der ältern Tonart und demgemäß auch in fünffüßigen Jamben geschrieben. Dagegen läßt sich ja gewiß nichts sagen, aber für die stilisierte Sprache eignen sich wohl kaum Sätze wie der, zu dem der Autor den auf David eindringenden König verurteilt: „Stirb, Elender, du Bestie werde hin."

II.

Unter den „modernen" Stoffen erfreut sich einer ganz besonderen Beliebtheit bei den Autoren: die soziale Frage. Und doch bildet sie eines der schwierigsten Probleme auch für den Dramatiker. Das will aber jenen Menschen, die von dem Wahne verfolgt werden, daß sie ein Stück schreiben müssen und daß ihnen hiezu nichts als ein „guter Stoff" fehlt und von nöten ist, nicht einleuchten. Über die soziale Frage hat ja bald jeder so etwas wie ein paar Ansichten, und es ist nun gar so verführerisch, deren Richtigkeit dadurch zu beweisen, daß man einen oder mehrere brave und anständige Menschen auf die Bühne stellt und diese zu Verfechtern der eigenen Meinung macht, die Gegnerschaft aber Tröpfen und erbärmlichen Subjekten zuweist. Von dieser aufreizend plumpen Technik war schon das Arbeiterstück „Familie Wawroch" von Adamus, das in Wien und Prag von den entrüsteteten Arbeitern erfreulicherweise ausgepfiffen wurde. Gewiß gibt es auch unter den Arbeiterführern unlautere Elemente, die gibt es auch in der Beamtenhierarchie, im Hochadel, im Klerus und unter den Potentaten: man muß sie in jeder menschlichen Organisation und Institution finden, da diese

[7]) „König Saul." Historisches Trauerspiel in einem Vorspiele und drei Akten von Siegfried Mark. Verlag von Adolf Hohn in Bielitz, 1900. XL + 126 S.

eben immer von Menschen gebildet werden. Und ebenso gewiß gibt es auch unter den Arbeitern verkommene Schnapsbrüder, denen es bei der Forderung von Verkürzung der Arbeitszeit nur um Verlängerung des Aufenthaltes in der Schenke, nicht aber darum zu tun ist, daß sie die gewonnenen Stunden ihrer Bildung oder ihrer Familie widmen können. Aber bei weitem nicht alle Elemente sind von dieser Art und damit charakterisiert sich auch nicht die soziale Bewegung im vierten Stande. Wenn daher in einer Zeit, in der die Arbeiter mühsam um die Bedingungen eines menschenwürdigen Daseins ringen, ein Drama erscheint, das in Arbeiterkreisen spielt und das die Bildungs- und Freiheitsbestrebungen dieser Klasse ganz ignoriert, in dem aber dafür alle jene Personen, die sich als Sozialdemokraten gerieren, vom Autor zu Gaunern, Idioten und bestialischen Geschöpfen gestempelt sind, dann kann man sich nicht darauf berufen, daß es ja solche Individuen gibt, daß der Staat um der Branntweinsteuer willen und den mit Schnapsgift handelnden hochfeudalen Kavalieren zuliebe wirklich Millionen der Bevölkerung an der Branntweinpest zu Grunde gehen läßt, statt den Ausschank des Leib und Seele verseuchenden Branntweins überhaupt zu verbieten — sondern dann muß man sagen, daß der Autor wegen einer bestimmten Tendenz ganz einseitig das Gute und Edle in einer Bewegung verschwiegen und nur das Böse und Häßliche herausgekehrt hat, daß er somit ein verwerfliches Tendenzstück geschrieben hat, mit dem er den um Verbesserung ihrer wirtschaftlichen und menschlichen Lage kämpfenden Proletariern, sei es nun über erfolgte höhere Anregung, sei es in Verrichtung freiwilliger Dienstleistungen, in den Rücken gefallen ist. Mit dem gleichen Trick, wie die „Familie Wawroch", wenn auch zu verschiedenen Zwecken, arbeiten nun die meisten Stücke, in denen an der sozialen Frage herumdoziert wird. Freilich ist die Tendenz nirgend so verletzend, die Anwendung des Mittels nirgend so plump.

In dem „Zeitbild" „Leo Freymann"[1]) von Ernst Gutfreund wird uns ein Arbeiterführer vorgeführt, dessen Bestech-

---

[1]) „Leo Freymann." Soziales Zeitbild in vier Aufzügen von Ernst Gutfreund. Wien und Leipzig 1900. Verlag von M. Breitenstein. 79 S.

lichkeit schon vor Generationen vom Schicksale bestimmt wurde, da er den Familiennamen Strebel führt. Und wie dieser Vertrauensmann der Arbeiter sich durch Anbietung einer besoldeten Stelle in dem zu kreierenden staatlichen Vermittlungsamte ködern läßt, wird der zweite Vertrauensmann Watzke durch Zuwendung des Pachtes der Fabrikskantine, der dritte Vertrauensmann Lorenzo aber dadurch zum Verrate an der Sache seiner Genossen verleitet, daß ihm die Begnadigung seines verurteilten Sohnes in Aussicht gestellt wird. Nur der vierte Vertrauensmann der Arbeiter, dessen Unabhängigkeit ebenfalls seit Generationen prädestiniert ist, da er „Freymann“ heißt, bleibt der Arbeiterschaft treu, wird aber von dieser selbst im Stiche gelassen. Und so erhalten die Gegner der Sozialdemokratie zweimal Recht, denn dieser Held des Autors ist gar kein Anhänger der sozialdemokratischen Bewegung, sondern er hat sich den Arbeitern nur „zugesellt“, „weil er in ihrem materiellen Notstand gleichzeitig die Quelle des geistigen und sittlichen Notstandes erkannte“.

Ein ganz merkwürdiges Drama behandelt die Arbeiterbewegung unter den Glasarbeitern im Isergebirge im Jahre 1889. Es heißt „Schier-Naz“[2]), und der Verfasser, Fr. Grundmann, soll laut einer mir zugekommenen freundlichen Privatmitteilung selbst ein Glasschleifer sein. Das Stück macht wirklich den Eindruck, daß es aus dem realen Leben heraus geschrieben ist. Es schildert die Bedrückungen der Glasschleifer durch einen Glaswarenlieferanten und Schleifermeister Heinrich Vogt und insbesondere das Elend in der Familie des Schleifers Ignaz Schier, der sein krankes Weib Marie mit größter Roheit behandelt, die Sache der Arbeiter im Stiche läßt und sich auf Seiten jener stellt, die sich's „mit dan vielen arbeiten immer schlömmer brejten“, „sich wegen a poor Kreuzern 'n Tud ob'n Hols schönden“ und nicht wegen einer Lohnreduktion „ane gruße Bestellung su larifari fohren lossen“ wollen, und der schließlich den Verleger Vogt mit der Hacke erschlägt. Charakteristisch an dem Stücke ist, daß hier die „Guten“ die sind, die sich die Lohnreduktion nicht ge-

[2]) „Schier-Naz.“ Schauspiel in vier Akten von Fr. Grundmann. Unter-Polaun (Böhmen). Verlag des „Rübezahl“ (Alfred Devidé) 1900. 96 S.

fallen lassen, während jene, welche bereit sind, um jeden Preis zu arbeiten und als Streikbrecher auftreten, zugleich auch als rohes Volk und Schnapsgesindel vom Autor verächtlich gemacht werden. Auffallend ist auch, daß der Ausbeuter Vogt zum Schlusse selber mit seinem Gelde „fertich" ist, obwohl wir uns bloß damit, daß er und seine Frau gern „rajcht unnötze Zeug" einkaufen, noch nicht erklären können, warum der Unternehmer trotz aller Lohnschindereien selber nicht bestehen kann. Das Resultat läßt sich entschieden besser aus dem Bestreben des Verfassers heraus, zu zeigen, daß unrecht Gut nicht gedeihe, als aus der Logik der Ereignisse verstehen.

Mit der Arbeiterfrage beschäftigt sich auch ein Stück des Abgeordneten Bendel „Der Werkmeister".[3]) Auch hier haben wir einen Streik und auch hier dreht sich die Handlung um das Verhältnis des Fabrikanten zu seinen Arbeitern. Der Verfasser entwickelt aber den Konflikt nicht aus dem prinzipiellen Gegensatze zwischen Arbeitgeber und Arbeitnehmer, sondern vielmehr daraus, daß der junge Chef der Firma die Arbeiter schroff behandelt, und darum enden auch Streik und Stück damit, daß der konziliantere Vater die Leitung der Fabrik wieder selbst in die Hand nimmt. Das ist sehr schön gedacht, daß sich mit Menschlichkeit vieles vermeiden und vieles erreichen läßt, aber die soziale Frage schwebt in letzter Linie nicht zwischen dem einzelnen Fabrikanten und seinen Arbeitern, sondern zwischen den Unternehmern und den Arbeitern. Aber auch für den konkreten Fall ist der Schluß ganz unbefriedigend. Eine Fabrik, die man einmal hergegeben hat, kann man nicht ohne weiteres wieder zurücknehmen. Hat sich aber der alte Herr vorbehalten, die Fabrik und ihre Leitung wieder an sich zu ziehen, dann hätte er den sich vor seinen Augen immer drohender entwickelnden Konflikt wohl beenden können und müssen, bevor es bis zum Schießen kam.

Arbeiterführer und Streiks gibt es schließlich auch in dem Drama „Der Heilige"[4]) von Ludwig Bauer, das in der von Otto Ploecker-Eckardt herausgegebenen Sammlung „Theater der

[3]) „Der Werkmeister." Trauerspiel in fünf Akten von Josef Bendel. Brünn 1899. Druck und Verlag von Josef Irrgang. 126 S.

[4]) „Der Heilige." Ein Drama in drei Akten von Ludwig Bauer. Berlin 1899. Verlag des Dramaturgischen Instituts. 68 S.

Gegenwart" erschienen ist. Der „Heilige" ist ein Rechtsanwalt, der es sich in den Kopf gesetzt hat, just den Arbeitern des Fabrikanten Richard Grosse Erhöhung der Löhne und Verkürzung der Arbeitszeit zu verschaffen. Zu dem Zwecke kundschaftete er aus, daß Grosse mit dem Staatsärar hinsichtlich einer Gewehrlieferung einen bestimmten Termin vereinbart habe, spart sich 6936 Gulden, das ist gerade so viel Geld, zusammen, als er braucht, damit er den Arbeitern bis zu dem Zeitpunkte, in dem die Arbeit spätestens begonnen werden müßte, die Löhne zahlen kann, und fordert dann die Arbeiter zum Streik, die ihm in Liebe zugetane Frau des Fabrikanten aber dazu auf, ihrem Gatten das Original des mit dem Ärar geschlossenen Vertrages zu entwenden. Die Frau bringt dieses Opfer, ja sie schrickt sogar davor nicht zurück, sich trotz ihres Abscheues vor dem Ehemanne diesem, wie sie später erzählt, „selbst anzubieten", um den Diebstahl besser vollführen zu können (?), und bringt dem Geliebten zur nächtlichen Stunde sich selbst und den Vertrag in seine Wohnung, muß aber von ihm erfahren, daß er nur für letzteren Verwendung hat. Zum mindesten ein sehr „sonderbarer Heiliger", dieser arbeiterfreundliche Rechtsanwalt, dem der Autor in der Person des „Genossen" Siegmund Beermann und des Journalisten Feiger Gestalten zur Seite stellt, wie sie die Arbeiterführer in den Arbeiterstücken zu spielen nun schon einmal von den Autoren verurteilt zu sein scheinen. Noch viel schlimmer freilich als die Arbeiterführer kommen jedesmal die Vertreter der Staatsbehörde weg. Der „höhere Offizier", Ritter v. Brechtl, der im „Heiligen" bereit ist, sich mit „200 Stück Rente" bestechen zu lassen, daß er den Lieferungstermin für die Gewehre abändere, wäre nur ein gewöhnlicher Verbrecher, wie sie in jedem Staate und Stande vorkommen — denn die Schlechtigkeit kann man verbergen. Der Herr Bezirkshauptmann Edgar v. Treuenburg aber und der Regierungskommissär Graf Rügen im „Werkmeister" und in „Leo Freymann" fielen unter einen Typus politischer Beamter, von dem wir, wenigstens was Österreich betrifft, uns verpflichtet erachten anzunehmen, daß er nur in der Phantasie der Autoren Bendel und Gutfreund existiere: denn die Borniertheit läßt sich ja bekanntlich nicht verbergen.

Außer dem Drama „Der Heilige“ sind im „Theater der Gegenwart“ bisher noch eine Zahl anderer Dramen erschienen, welche zwar nichts mit der Arbeiterfrage und, wenn sie auch zumeist in der Gegenwart spielen, doch auch sehr wenig mit dieser zu tun haben, aber, was ihren inneren Wert betrifft, mit dem „Heiligen“ im engsten Zusammenhange behandelt werden können. Da wird uns in einem Drama „Frauenrecht“[5]) als das Recht der Frau zuerst hingestellt, daß sie sich einen Liebhaber halten darf, dann aber, daß sie diesen Liebhaber erschießen darf, wenn er sich mit ihr nicht begnügt, sondern auch andern weiblichen Wesen zu ihrem „Recht“ verhelfen will. Ein anderes Stück wieder schildert unter dem Titel „Unlauterer Wettbewerb“[6]) mit unglaublicher Naivetät die Kämpfe zwischen dem Fabriksbesitzer Gerlach und einem Konkurrenzkonsortium, das ihm seine Kunden und seine Beamten abzufangen sucht und seinen von ihm verkannten und verstoßenen Neffen, der eine Erfindung zur Verbesserung und Verbilligung des Betriebsfabrikates gemacht, gegen ihn ausspielt; natürlich liebt aber der Neffe die Tochter Gerlachs und kehrt daher im letzten Moment zu ihm zurück. Viel besser ist das Drama „Versorgung“[7]), in welchem uns das traurige Los einer Frau vorgeführt wird, die bei Verteilung der Rollen von Gatte und Liebhaber einen Mißgriff begangen hat, da sie den anständigen Bewerber, der alles für sie zu tun bereit wäre, nur um der Versorgung willen ohne Liebe geheiratet hat, ihre Neigung aber einem jungen Manne bewahrte, der sich zwar nicht besonnen hatte, seinerzeit dem Mädchen das Blümchen wegzunaschen, der aber nicht daran denkt, „sich 'ne verheiratete Frau an'n Hals zu hängen“. Es ist doch viel besser, eine Frau nimmt „zur Versorgung“ den gemeinen Kerl und spart sich den Anständigen als Liebhaber auf! Auf das beste Stück der Sammlung folgt nach einer gewissen natürlichen Ordnung das schlech-

[5]) „Frauenrecht.“ Drama in drei Akten von Georg Fernandes. 65 Seiten.

[6]) „Unlauterer Wettbewerb.“ Schauspiel in vier Aufzügen von S. Michaelis und L. Zippert (Michael Percy). 110 S.

[7]) „Versorgung.“ Drama in drei Akten von Hugo Steiner. 1899. 54 S.

teste: „Der Patriot".[8]) Dieses angebliche „Volksstück" gehört jener unglückseligen Gattung von Dramen an, mit denen immer von neuem die Menschheit für die französische Revolution gezüchtigt wird. Wieder überlegt sich ein braver Vater mit seiner braven Tochter die Flucht aus dem verseuchten Frankreich so lange, bis es zum Fliehen so spät ist, wieder finden sich brave Leute, die zum Schlusse die Armen doch noch retten, und wieder heiratet die brave Tochter einen der braven Retter. Was die Sache diesmal besonders drollig macht, ist der Umstand, daß die Retter Deutsche sind, die in der französischen Armee dienen und mit allen Franzosen in den verschiedenen süd- und norddeutschen Dialekten reden, während die Franzosen sich, offenbar aus Courtoisie gegen den Dichter, alle der hochdeutschen Sprache bedienen.

Da die friedfertigen Absichten, welche in der Einleitung zu dieser Berichterstattung geäußert worden sind, im Verlaufe derselben einer gewissen zwingenden, aus dem behandelten Stoffe selbst ausströmenden Gewalt gegenüber nicht standzuhalten vermochten, sei auch gleich einer romantischen Tragödie von Viktor Stern gedacht, die man unmöglich ruhigen Blutes lesen kann. In „Schloß Arnheim"[9]) werden wir mitten in die Agrarbewegung zu Ende des siebzehnten Jahrhunderts gestellt. Die Bemühungen des Verfassers, uns ein Bild von ihr zu entwerfen, sind aber vergeblich geblieben. Bessern Erfolg hat er leider gelegentlich mit einem andern Bestreben erzielt, das sich in geradezu aufdringlicher Weise bemerkbar macht, nämlich den verschrobenen Stil zu treffen, dessen sich der alte Goethe manchmal befliß, wenn er ganz besonders lehrhaft sein wollte. So lesen wir zum Beispiel einmal (bei Stern natürlich): „Zu keinem Rechtsschluß noch gütlichen Vergleich konnte es kommen und bei den vorgebrachten gegenteiligen Weistümern und Landkapitularien, jüngsthin erst ans Licht gefördert, mußte neuerdings auf einen neuen Tag der jahrelange Heimfallsstreit verwiesen werden." Für Partizipialkonstruktionen wie: „Dies Schreiben dem Berichte des

---

[8]) „Der Patriot oder der Himmel auf Erden." Volksstück in vier Aufzügen von Martin Pfeifer. 1899. 94 S.

[9]) „Schloß Arnheim." Romantische Tragödie in zwei Teilen von Viktor Stern, Wien 1900. Verlag von Adolf W. Künast. 166 S.

bewußten Korrespondenten an Hans Wernau beigefügt und mir zu Handen anvertraut, trieb mich dringende Hast hieher", würde es ebenfalls noch unschwer gelingen, in Goethes Romanen vorbildliche Belegstellen zu finden: aber da gilt denn doch der Satz „si duo faciunt idem non est idem" und in der Auslassung von Zeitworten und im Gebrauch des sprechbaren Doppelpunktes ist der Verfasser entschieden originell. Man lese zum Beispiel Stellen wie: „Doch Erinnerung, o Erinnerung: sie!" oder „Zu weit gegangen! — Tante: zweite Mutter mir! Mutter meiner Braut!" oder: „Gilts doch für alle Fälle das Haus bestellen! Beweis: Der Familienrat noch in Anwesenheit der weitschichtig Verwandten, dazu Notare und Schreiber in Permanenz!"

Wenig Erfreuliches bieten auch die beiden Dramen des Rezitators Konrad Pekelmann, „Der Sündenfall" und „Vom Baume der Erkenntnis".[10]) Ersteres streift scheinbar die soziale Frage, behandelt aber eigentlich nur die Liebesgeschichte der Grubenbesitzerin Erna von Grubenfeld (!) und des Grubendirektors Berner. In dem zweiten Drama werden verschiedene Probleme berührt. Gleich im ersten Akt wird uns ein Examen vorgeführt, das die junge Gattin des Professors Heinrich Rolf in der Hochzeitsnacht mit ihrem Mann hinsichtlich seines Vorlebens veranstaltet. Frau Professor Rolf weiß von vornherein, daß der Herr Professor vor ihr schon viele andere Frauen „umarmt" hat, sie ist aber doch entrüstet, da er es ihr eingesteht. Warum fragt sie ihn dann? Und wenn sie entrüstet ist, warum schlingt sie zum Aktschluß (?) „beide Arme um seinen Hals", „verbirgt beschämt ihr Gesicht an seiner Brust" und lispelt „Heinrich?" In einem andern Akt wieder erörtert Frau Professor Rolf mit einem vertrauten Freunde das Mißverhältnis, das zwischen ihren Wünschen nach Liebkosung und den vorverbrauchten Kräften des Gatten besteht und dann zeigt sie entschieden Lust, dem Rate dieses vertrauten Freundes Folge zu leisten und sich anderweitig schadlos zu halten, ja die Art, wie sie die ideale Verehrung eines Gymnasiasten ermuntert, deutet uns die

[10]) Konrad Pekelmann: „Der Sündenfall." Drama in drei Aufzügen. Czernowitz, 1900. Verlag von Heinrich Pardini, 97 S. — „Vom Baume der Erkenntnis." Drama in vier Aufzügen. ibid. 118 S.

Richtung an, in der sich ihre Gedanken bewegen. Aber dann macht der Herr Professor einen Selbstmordversuch, Frau Professor fühlt sich plötzlich Mutter, Herrn Professor wird seine Stelle, die man ihm wegen seiner politischen Tätigkeit entzogen, wieder verliehen und Frau Professor küßt troß der Aufforderung des Gatten, sie möge zum Zeichen der Versöhnung den jungen Gymnasiasten küssen, lieber ihren Mann und alles löst sich in Wohlgefallen. Hiemit wird auch klar, daß die früher erwähnten Erörterungen nicht als Behandlung sexueller Probleme, sondern lediglich als Schweinereien aufzufassen sind.

Ernster zu nehmen als die eben besprochenen Stücke ist ein „Volksschauspiel" von Hans Seebach „Bauernrechte".[11]) In diesem Drama spielt die Hauptrolle ein Reformator, der sich's in den Kopf gesetzt hat, den Bauern seiner Heimat die Segnungen der Kultur aufzuzwängen, insbesondere den Gebrauch landwirtschaftlicher Maschinen bei ihnen einzuführen; zugleich will er aber auch die Institution des Konkubinats in einem praktischen Beispiele vorführen und bedroht den Pfarrer anläßlich eines Wortwechsels mit einer Hacke, und so wissen wir zum Schlusse nicht, ob seine reformatorischen Bestrebungen an der „Dummheit" der Bauern oder an seinem Unvermögen, sich zu beherrschen und die Leidenschaften einzudämmen, scheiterten.

Einen gediegeneren Inhalt hat auch das Volksstück „Die Heimatscholle"[12]) von Karl Bienenstein. Hier wird uns auf der einen Seite im „Hochsteiner" ein Bauer von altem Schlage vorgeführt mit seiner starken Bodenempfindung und seinem zähen Festhalten an der Scholle, der, von Unglücksfällen und einem nach dem angrenzenden Besitz lüsternen Jagdherrn bedrängt, sich unmittelbar vor der Feilbietung seines Anwesens selbst den Tod gibt, damit sie ihn wenigstens gleich seinen Vorfahren vom eigenen Hofe „außitragen". Auf der andern Seite stehen der

[11]) Hans Seebach: „Bauernrechte". Volksstück in vier Akten. 1900. Verlag der Literatur- und Kunstgesellschaft „Pan" in Salzburg. 30 S. 4°.

[12]) „Die Heimatscholle." Volksstück in vier Aufzügen von Karl Bienenstein. Linz, Wien, Leipzig 1900. Österreichische Verlagsanstalt. 134 S.

junge Sohn des Hochsteiners und ein anderer Bauernsohn, der Jägerbursche Florian, in denen durch den Militärdienst dieses Gefühl der Zusammengehörigkeit mit der Heimatscholle zerstört ist und die es vorziehen, in einen feineren Dienst zu gehen, der ihnen bei leichterer Arbeit sichere Löhnung bietet, als auf eigener Scholle, aber auch auf eigene Gefahr den schweren Kampf gegen Elementarereignisse, gegen den jagdherrlichen Großgrundbesitzer und gegen die Steuerbehörde zu führen. Die äußere Behandlung des Dialektes ist dem Verfasser, der schon früher eine Auswahl von Gedichten oberösterreichischer Dialektdichter herausgegeben hat, gut gelungen; wohl aber scheint manches in dem Stücke dem bäuerlichen Empfinden und Denken nicht ganz zu entsprechen. Daß eine Bauerntochter ein lediges Kind hat, ist in Oberösterreich keine Seltenheit: „das ist der Dirndln ihr Recht" habe ich einmal einen Vater sagen gehört; daran pflegt sich auch der Bräutigam nicht zu stoßen, aber so „ritterlich", wie sich der „Rauchenegger Michl" gegen das ihn zurückweisende Dirndl benimmt, sind die oberösterreichischen Bauernburschen nicht — vielleicht nicht einmal alle unserer heutigen „Ritter".

Zum Schlusse sei eines kleinen Einakters „Nur aus Trutz"[13]) von A. Baumberg gedacht, der ein wiederholt bearbeitetes Thema mit einfachen Mitteln und doch nicht ohne Wirkung behandelt. Der Regenmüller und sein junges Weib leben gar nicht gut mitsammen, man könnte meinen, sie seien sich recht zuwider, denn sie tun sich alles zu Fleiß. Aber es ist nur „aus Trutz", und da die Müllerin einmal dem Müller etwas „zu Lieb" tut, indem sie sein lediges Kind aus freiem Antrieb ins Haus nimmt, da zeigt sich's, daß sie sich beide längst von Herzen gern gehabt haben. Die Müllerin freilich hat es, so weit sich's um sie handelt, auch schon gewußt, denn da ihr unmittelbar nach einem vom Zaun gebrochenen Streit mit dem Mann ihre Mutter Vorstellungen macht, bricht sie in den tragikomischen Verzweiflungsruf aus: „Wenn i das Mistvieh nur nit gar so gern hätt'!"

---

[13]) „Nur aus Trutz." Charakterskizze in einem Akt von A. Bamberg. Wien, 1900. Verlag von Karl Konegen. 36 S.

Dramatische Übersetzungsliteratur.

2. November 1901.

Unsere Erde wird immer kleiner, immer enger rücken die Länder für den Reisenden und die Literaturen für den Lesenden zusammen. Auch das Drama, früher in seiner internationalen Verbreitung in erster Linie an die Bühne gewiesen, beginnt jetzt schon als Buch seinen Rundlauf um die Welt, sobald sein Schöpfer sich nur in der eigenen Heimat durchgesetzt hat. Und so brauchen wir heute nicht mehr lange zu warten, um ein Stück, das in Norwegen, Spanien, Holland oder sonst wo Aufsehen gemacht hat, in deutscher Übersetzung lesen zu können.

Am einfachsten macht sich die Sache bei unsern nordischen Nachbarn, Schweden und Norwegen, obwohl oder vielmehr gerade weil keine literarische Konvention mit ihnen besteht. Ich selbst hatte seinerzeit Ibsen, da wir davon sprachen, wie viele Theater seine Stücke als tantièmefreies Gemeingut betrachten, den Rat gegeben, sich hiegegen in Zukunft immer durch Veranstaltung gleichzeitiger deutscher Originalausgaben zu schützen. Außer Ibsens neueren Dramen erschienen auch die letzten Stücke Björnsons: „Über unsere Kraft“ und „Laboremus“[1]) gleich in deutschen Originalausgaben und desselben Schutzmittels bedient sich seit einiger Zeit auch der Schwede Strindberg. So lag uns sein „Gustav Wasa“[2]), nachdem er am 17. Oktober 1899 in Stockholm zum ersten Male aufgeführt worden war, im Jahre 1900 schon in deutscher Originalausgabe, „unter Mitwirkung von Emil Schering vom Verfasser selbst veranstaltet“, vor. Und das ist sehr erfreulich, denn „Gustav Wasa“ gehört zu den besten Historien der letzten Zeit. Es steckt viel Kraft und Geschlossenheit in diesem Drama. Was so manche Dramatiker schon ver-

[1]) Beide bei Albert Langen in München, 1900 und 1901, ebenda 1901 auch ein älteres Lustspiel Björnsons „Geographie und Liebe“ in Übersetzung. Die Besprechung von „Laboremus“ s. I, S. 293.

[2]) „Gustav Wasa.“ Der Wasasage zweiter Teil. Schauspiel in fünf Akten von August Strindberg. Dresden, E. Pierson, 1900, 198 S.

geblich versucht haben[3]), das hat Strindberg in seinem „König Gösta“ meisterhaft zu stande gebracht, die Vereinigung des Guten und des Schlechten zu einem einheitlichen, glaubwürdigen und darum fesselnden Charakterbilde. Viel hat übrigens Strindberg gerade in diesem Stücke sich an die Art des Dichters der „Kronprätendenten“ gehalten, das ist aber so wenig ein Vorwurf, wie daß er die Figur des Prinzen Erich und speziell die zu Erich XIV. hinüberleitende Wandlung in ihr nach dem Vorbilde gestaltet hat, das uns Shakespeare im Heinz in „Heinrich IV.“ hinterlassen hat — nur daß der Erich XIV. der Historie in keiner Richtung hält, was Strindberg am Schlusse seines „Gustav Wasa“ seinen Prinzen Erich verheißen läßt. Übrigens ist auch „Erich XIV.“, das dritte Drama des Wasazyklus, schon vollendet und am 30. November 1899 zu Stockholm gegeben worden, doch liegt die Buchausgabe — wenigstens die deutsche — noch nicht vor. Im „Gustav Wasa“ ist nicht nur die Verehelichung Erichs mit der Korporalstochter Mansdotter, sondern auch sein trauriges Ende schon vorbereitet.

In ziemlichem Abstande hinter Strindbergs „Gustav Wasa“ steht sein „Gustav Adolf“[4]), ebenfalls als „deutsche Originalausgabe“ erschienen. Auch im „Gustav Adolf“ fehlt es nicht an interessanten und dramatischen Szenen, aber das Stück zerflattert stark und die öden Religionszänkereien treten zu sehr in den Vordergrund. Hier geht es auch nicht mehr mit dem Tone der alten Sagas, der im Gustav Wasa noch öfter durchdringt, und der biblische Stil, dessen sich einzelne der Personen des „Gustav Adolf“ mit Vorliebe bedienen, ist nicht geeignet, eine ähnlich wirksame Grundstimmung zu schaffen, wie sie so trefflich aus der Weise der Sagas herauswächst.

In deutscher Übersetzung ist das Stück des Norwegers Jonas Lie, „Wulffie & Komp.“[5]), erschienen. Das Drama behan-

[3]) So erst jüngst Gaudenz Sparagnapane in seinem „Herzog Ulrich von Wirtenberg“ (Hist. Sch., Dresden, E. Pierson, 89 S.).

[4]) „Gustav Adolf.“ Schauspiel in fünf Akten von August Strindberg. Dresden, E. Pierson, 1901, 336 S.

[5]) Jonas Lie, „Wulffie & Komp.“. Einzig berechtigte Übersetzung von Cläre Mjöen. Albert Langen, München, 1901 (3 Akte, 105 S.).

delt einen in der Familie des Konsuls und Großkaufmannes Wulff Wulffie ausgebrochenen Konflikt. Der Detailhandel mit Branntwein ist bekanntlich in Norwegen verboten, weil man erkannt hat, daß mit diesem Gifte die Bevölkerung zu Grunde gerichtet wird. Trotzdem blüht die Schnapsfabrikation und man versorgt eben das Ausland und insbesondere die Negervölker mit allen möglichen Destillaten. Auch der Reichtum und das Einkommen Wulff Wulffies fließen zum großen Teile aus dieser Quelle, da er Aktionär einer Schnapsfabrik ist, die 25 Prozent Dividenden trägt. Aber da der alte Wulffie seinen Sohn zu seinem Kompagnon macht, schreit dieser, kaum daß er Einblick in jene Art der Geschäftstätigkeit gewinnt, Zeter und Mord, die ganze Familie wendet sich mit Verachtung vom alten Wulffie ab und der Mann wird sogar wahnsinnig. Sonderbare Menschen, diese Norweger! Bei uns brennen Mitglieder des höchsten Adels Branntwein und verkaufen ihn nicht einmal in das Ausland, sondern leben von den Schnapsgeldern des heimischen Proletariats — und die Söhne und die ganzen Familien wissen es, und nie hört man, daß der propinationsberechtigte Familienchef deshalb von den Seinen verachtet oder gar deshalb wahnsinnig wird.

Von dänischen Dramen sind in der jüngsten Zeit solche von Gustav Wied und von Axel Steenbuch in deutscher Übersetzung erschienen. Wieds „Satyrspiele“[6]) sind eine Art Zwischenform zwischen Drama und Novelle, da in ihnen mit der Beschreibung der Szenen und der Personen Mitteilungen über die bisherigen Schicksale der Handelnden und allerlei satirische Bemerkungen verbunden sind. Die Satirspiele sind dänisch durch und durch — und doch muten sie uns gar nicht fremd an. Im „Erinnerungsfest“ wird uns der hohe Adel in seiner Geisteskraft gezeigt, in den „Freunden des Herrn“ lernen wir die Unduldsamkeit eines protestantischen Priesters und protestantischen Muckertums kennen, im „Zentrum“ wird uns die Gesinnungs-

---

[6]) Gustav Wied. Vier Satyrspiele. Autorisierte Übersetzung aus dem Dänischen von Mathilde Mann. Albert Langen, München, 1901. 204 S.

tüchtigkeit der Bürger und in dem letzten und besten der vier Spiele, „Der Tod", der Seelenadel der lieben Landleute vorgeführt. So sind nämlich die Adeligen, die Geistlichen, die Bürger und die Bauern — in Dänemark.

In einigen seiner „Kleinen Dramen"[7]), deren Bekanntschaft wir der Übersetzung van Francis Maro danken, gemahnt Axel Steenbuch ganz an Maeterlinck. So gleich in dem ersten, „Liebe" betitelt. Das erstreckt sich bis auf Kleinigkeiten. Man vergleiche nur die Doppelrufe „Die Boote kommen zurück! Die Boote kommen zurück!" — „Die Vögel kommen wieder! Die Vögel kommen wieder!" — „Die Wellen rollen zurück! Die Wellen rollen zurück!" mit den „fernen Stimmen" in den „sieben Prinzessinnen": „Wir kehren nicht wieder! Wir kehren nicht wieder!" Auch in der „Kamelie" ist die ganze Art der Wechselrede in der Art Maeterlincks gehalten. Doch zeigt sich Steenbuch hier schon viel selbständiger. Auch ist das Stück mit Berücksichtigung der Anforderungen der Bühne geschrieben, während in „Liebe" der Schluß des letzten Aktes in den verschiedensten Zimmern spielt, in denen die zwei Männer, die deren verstorbene Bewohnerin geliebt haben, „der Glückliche" und „der Unglückliche" „langsam treppauf, treppab" herumwandeln. Ganz in Maeterlincksche Todesschauer getaucht ist übrigens die Idee der „Kamelie". Das Stück ist fast mathematisch gemacht. Es beginnt mit einer Begegnung zwischen „Ihm" und „Ihr", seiner früheren Freundin, die er verlassen hat. Er ist reich, glücklicher Gatte und Vater, sie ist arm und schwindsüchtig und erzählt ihm von einer Kamelie, die sie am Balkon seiner Wohnung gesehen hat. Wir sehen, wie Er Sie küßt, wie er dann zu Hause seine Frau küßt und diese zu dem Kinde geht, ihm seinen Kuß zu bringen. Und das Stück schließt mit einer Begegnung zwischen „Ihm" und „Ihr". Sie ist gesund, reich und glückliche Gattin, er steht allein, Frau und Kind sind ihm an der Schwindsucht gestorben, er hüstelt. Bei ihr blüht jetzt ein Kamelienstock, seine

---

[7]) Axel Steenbuch. „Kleine Dramen." Einzig autorisierte Übersetzung aus dem Dänischen von Francis Maro. Wiener Verlag, 1901. 235 S.

Kamelie ist damals abgefallen, als er die kranke Frau küßte; ihm war seinerzeit nicht bange vor ihrem Kuß, aber ihr ist es jetzt bange vor dem seinen. — Reizend ist die Szene „Nach Jahr und Tag", in der zwei alte Jungfern die Entdeckung machen, daß es dieselbe Person ist, die sie einst geliebt, und daß die eine der andern den Geliebten entzogen hat. Prächtig gestaltet ist die Figur der „Mamsell Neve", die sich die Kraft des Frohsinns durch die Erinnerung an die mit dem Geliebten verlebten Stunden des Glückes bewahrt hat. Eine feine, von Schwermut und einem Hauche von Humor durchzogene Satire ist das Schauspiel „Die Grenze": Da der Vater noch Aussicht hatte, General zu werden, da schien die Verbindung der Tochter mit einem Geschäftsmanne, der noch dazu Rasmussen heißt, eine Unmöglichkeit, nun da der Alte präteriert wurde und mit der baldigen Pensionierung rechnen muß, rennt dem Herrn Rasmussen die ganze Familie, seinen Namen rufend, des Nachts auf die Gasse nach. Der Zug von Schwermut findet sich übrigens in allen den Dramen, aber fehlt auch meist die Zutat von Humor, der in den Einaktern „Die Grenze" und in „Mazurka" wie ein schmerzliches Lächeln um das Antlitz des Dichters spielt, so schwebt doch immer etwas Undefinierbares über dem Ganzen, das mildert und verklärt. „Die Schwestern" führen uns die liebevollen Bemühungen zweier Mädchen vor, einen Fehltritt ihrer toten Mutter vor den Augen der Welt verborgen zu halten; die Skizze „Im Dunkeln" zeigt uns eine Mutter, die vergeblich gerungen hat, ihren Kindern den Kampf mit den Versuchungen der Welt zu ersparen — und hiemit auch deren Freuden vorzuenthalten; „Mazurka" behandelt einen Vorfall auf einem Hausball, auf dem ein Herr und eine Dame aus der Gesellschaft, die sich einst nahe standen, mit dem Klavierspieler in einem Zimmer eingeschlossen werden und dort einander wieder nahe gebracht werden — durch den Klavierspieler, indem dieser der Dame einen Blick in den Maeterlinckschen „langen Gang mit vielen Lichtern, Teppichen auf dem Boden, Gemälden an den Wänden" tun läßt, als der sein Leben sich darstellt, ihr am eigenen Schicksale das Los zeigend, das ihnen vielleicht beiden winkt, wenn sie jetzt nicht die Gelegenheit zur Versöhnung benützen, die der Zufall ihnen geboten hat.

Von Axel Steenbuch kommt man von selbst auf Maeterlinck. Es ist ein dankenswerter Versuch von Oppeln-Bronikowski, die Dramen Maeterlincks dem deutschen Lesepublikum gruppenweise vorzuführen. Die drei „mystischen Spiele"[8]), „Die sieben Prinzessinnen", „Alladine und Palomides" und „Der Tod des Tintagiles" sind übrigens in gewissem Sinne nicht mehr mystisch als die drei „Alltagsdramen"[9]) „Der Eindringling", „Die Blinden", „Zu Hause". Sie sind nur mehr märchenhaft. Aber immer ist es das Mysterium des Todes und eigentlich nur dieses, in dessen Schauer Maeterlinck unsere Phantasie versenken will. Und diese Stimmung des Todes versteht der Dichter mit unerreichter Kunst in uns zu wecken. Wer Maeterlincks Mystik in dem Sinne deuten will, daß er den einzelnen Personen eine symbolische Bedeutung, den einzelnen Sätzen einen konkreten mystischen Sinn unterlegen will, der ist freilich schon fernab von den Wegen des Dichters. Das Märchen muß man rückhaltlos als Märchen hinnehmen, will man dem Dichter als Dichter gerecht werden; es genügt, der stets mitklingenden mystischen Grundstimmung sich empfänglich hinzugeben, dem Gedanken an die Trennung, die der Tod vollzieht, indem er voneinanderreißt und wie durch unüberschreitbare zu unnahbaren, dunklen Gängen führende eherne Tore trennt, was eben noch gemeinsam im Lichte des Lebens sich sonnte.

Ein dramatisches Meisterwerk hat jüngst Holland der Weltliteratur geschenkt und rasch hat dieses Werk den Weg auf die deutsche Bühne und in den deutschen Buchhandel gefunden. Es ist Heyermanns Seestück „Die Hoffnung".[10]) Aber auch ein holländisches Stück, das vor ungefähr dreißig Jahren Aufsehen er-

---

[8]) Maurice Maeterlinck. „Drei mystische Spiele." Deutsch von Friedrich v. Oppeln-Bronikowski. Autorisierte Ausgabe. „Die sieben Prinzessinnen", „Alladine und Palomides", „Der Tod des Tintagiles". Leipzig, 1900. Eugen Diederichs. 103 S.

[9]) Maurice Maeterlinck. „Drei Alltagsdramen." Deutsch von Friedrich v. Oppeln-Bronikowski. Autorisierte Ausgabe. „Der Eindringling", „Die Blinden", „Zu Hause". Leipzig, 1901. Eugen Diederichs. 90 S.

[10]) Besprochen II, S. 48.

regt hat, ist kürzlich in deutscher Übersetzung erschienen, Multatulis „Fürstenschule"[11]), ein Stück, das nur um der Figur der edlen Königin Louise willen bei den Königstreuen mancher Länder dieselbe Verstimmung erweckt hat, die von den Klerikalen aller Länder gewissen Stücken entgegengebracht wird, in denen anständige Geistliche vorkommen: sie erblicken in solchen Paradigmen immer einen versteckten Hinweis auf Individuen, die nicht so sind.

Nach längerer Pause erscheint auch Spanien wieder mit einem Drama auf dem Weltmarkte. Aber Galdós' Elektra"[12]) verdankt ihren Ruf nicht künstlerischem Gehalte, sondern politischen Momenten. Das Schauspiel führt uns einen Jesuiten vor, der seine einer Jugendsünde entsprossene Tochter, die reizende Elektra, für das Kloster, dem er vorsteht, gewinnen will. Da sich nun zwischen Elektra und seine Pläne ein Mann einschiebt, der sie heiraten will, lügt er ihr vor, ihr Geliebter sei auch ein Kind ihrer Mutter, also ihr Bruder. Hierüber wird zunächst Elektra wahnsinnig, gleichzeitig wird aber offenbar auch ihr Bräutigam blödsinnig, da er die vorläufige Überführung seiner Braut in das Kloster duldet. Elektra kommt langsam wieder halbwegs zur Vernunft, macht aber Miene, freiwillig der Welt zu entsagen, da erscheint ihr der Geist ihrer Mutter und teilt ihr mit, daß der Vater des Geliebten nicht unter der stattlichen Schar der von der Mutter Beglückten sich befunden habe — und Elektra läßt sich willig von ihrem Bräutigam befreien. Der Schluß ist geradezu läppisch; wie tief muß aber in Spanien die Überzeugung von dem verderblichen Wirken der Jesuiten in der Gesellschaft und der Familie Wurzel gefaßt haben, daß dieses simple Stück, in dem sich der geriebene Jesuit so albern benimmt, als wäre er nicht Jesuit, sondern Freimaurer, einen wirklichen Aufstand gegen die Jesuiten hervorrufen konnte! In Wien hat

[11]) Multatuli: „Fürstenschule". Schauspiel in fünf Aufzügen. Übertragen aus dem Holländischen von Wilhelm Spohr. Minden in Westfalen. J. C. C. Bruns. 1900. 134 S.

[12]) Benito Pérez Galdós „Elektra", Schauspiel in fünf Akten. Einzig autorisierte Übersetzung aus dem Spanischen von Rudolf Beer. Wiener Verlag. (3. Aufl. 1901, 230 S.)

die Zensur das Stück natürlich verboten. Wo anders jagt man die Jesuiten zum Lande hinaus, in Österreich nimmt man sie liebevoll auf und die Zensurbehörde breitet schützend ihre Fittiche über diese „Institution der katholischen Kirche". Hat man das Stück verboten aus Angst, es könnte auch bei uns eine Revolution gegen die Jesuiten entstehen? Ach nein, das weiß man ganz gut, unsere Bürger, und diejenigen, die das Deutsche Volkstheater besuchen, schon gar, machen keine Revolutionen, und wenn man ihnen mit den Stiefeln auf der Nase herumtritt. Nicht vor jener Aufregung zittert man, von der die Feinde der Jesuiten erfaßt werden könnten, sondern vor der ihrer Freunde und davor, daß diese die Nachtschale ihres Zornes über dem Haupte des Zensors ausgießen könnten. Armes Österreich, in dem immer der „geschützt" wird, vor dem man sich am meisten fürchtet!

Eine einzige Gabe hat Frankreich beschert, Frankreich, das noch vor nicht viel mehr als einem Dezennium den Ton angegeben hat für die dramatische Produktion in allen Ländern und nun hintenan marschiert — fast an der Seite Englands. Eine einzige Gabe, aber eine köstliche: Courtelines „Tragische Possen".[13]) Da ist vor allem die herrliche Geschichte von „Bourbouroche": dem armen Bourbouroche, dessen Adele ihrem André ein ganzes Zimmer in einem Kasten eingerichtet hat, dem rasenden Bourbouroche, der den bei einem Licht im Kasten Gedichte lesenden Liebhaber endlich erwischt, dem — guten Bourbouroche, der sich damit beruhigen läßt, es handle sich um ein „Familiengeheimnis" und einsieht, wie wenig es zu bedeuten habe, daß er in einem Schrank einen Mann entdeckte, „den er nicht einmal kennt", dem gerechten Bourbouroche, der dem elenden Verleumder seiner Adele eine Tracht Prügel verabreicht. Da ist ferner „der gemütliche Kommissär", der den redlichen Finder einer Uhr als Dieb verhaftet und die Richtigkeit und Wichtigkeit von Madame Floches Anzeige, ihr Mann sei verrückt, erst erkennt, da Monsieur Floche selbst im Bureau erscheint und den Kommissär in die Kohlenkammer sperrt. Da ist die Geschichte

[13]) Georges Courteline: „Bourbouroche." „Der Herr Kommissär." „Sein Geldbrief." „Monsieur Badin." Tragische Possen. Autorisierte Übersetzung von Siegfried Trebitsch. Wiener Verlag 1901. 121 S.

von dem Beamten, dem „Sein Geldbrief“ vorenthalten bleibt, weil der Postbeamte ihn wohl so gut kennt, daß er ihm in einer Gesellschaft fünf Franken geborgt hatte, aber noch lange nicht genug, daß er ihm den Geldbrief ohne Identitätsbeweis ausfolgen könnte. Und da ist schließlich „Monsieur Badin“, jener arme, beklagenswerte Beamte, dessen tragisches Geschick darin besteht, daß er „systematisch, hartnäckig nicht ins Bureau gehen will und den die Angst, vor die Türe gesetzt zu werden, vom frühen Morgen bis zum späten Abend verfolgt, quält, verzehrt und martert“, und der daher, weil er ja dem Staate sein Leben opfert, während seine Kollegen, die ins Bureau gehen, „nur ihren Eifer, ihren Fleiß, ihre Intelligenz und ihre Zeit hergeben“, mit Recht eine Erhöhung seines Gehaltes fordert.

Von italienischen Stücken sind uns in der letzten Zeit außer Braccos[14]) „Tragödien der Seele“ noch durch Übersetzungen vermittelt worden Gabriele d'Annunzios Tragödie „Die tote Stadt“[15]) und „Der böse Blick“ von Girolamo Enrico Nani. „Die tote Stadt“, in die uns der Dichter führt, ist die Totenstadt von Mykene. Vor unsern Augen fast läßt er einen jungen Forscher die Gräber von Agamemnon, von Kassandra und Andern voll unermeßlicher Schätze Goldes finden und sucht so der Dichtung das romantische Interesse nutzbar zu machen, das der Mensch in so hohem Grade an antiquarischen Forschungen und Entdeckungen hat. Aber in der Dichtung wirkt dieses Motiv nur, wenn der Phantasie voller Spielraum bleibt, wenn das Geheimnisvolle gesucht und — nicht gefunden wird. Wohl aber schafft dieses Milieu in unserm Fall eine ernste, feierliche Grundstimmung für die sich abspielende Tragödie. Aus der sinnlichen Leidenschaft, die den jungen Schliemann, der die Schätze des Altertums der Erde entreißt, zur eigenen Schwester hinzieht und aus der Liebe, die diese zu dem Gatten der Freundin gefaßt hat, entwickelt sich mit erschütternder Gewalt die Katastrophe: Der

[14]) Robert Bracco: „Tragödien der Seele.“ Schauspiel in drei Akten. Deutsch von Otto Eisenschitz. Wiener Verlag, 1901. 105 S. Besprochen I, S. 259.

[15]) „Die tote Stadt.“ Eine Tragödie von Gabriele d'Annunzio. Deutsch von Linda v. Lützow. Berlin, S. Fischer. 200 S.

Bruder tötet selbst die Schwester, um sie vor sich und vor ihm zu retten, „um ihre Seele vor dem Greuel zu bewahren, der sie erfassen wollte".

Ein ausgesprochenes Tendenzstück, aber ein Tendenzstück, das nichts mit Politik, Religion oder sonstiger dramatischer Kontrebande zu tun hat, ist Ranis „Malocchio" („Der böse Blick"[16]), ein Stück, das zunächst einen besonderen Aberglauben geißelt und zeigt, wie er Existenzen ehrenwerter Männer vernichten und zu einer furchtbaren Waffe in den Händen der Dummen und Schlechten werden kann, das aber im Zusammenhange hiemit auch den Aberglauben überhaupt bekämpft. Der besondere Aberglaube ist die Meinung, daß es Leute gebe, deren bloßer Anblick schon Unheil bringe, das man nur durch sympathische Zauberzeichen (die Corni, Vorstrecken von Zeigefinger und kleinem Finger) bannen könne. Als Länder dieses Sonderaberglaubens werden Italien, Griechenland, Irland, die Türkei, Spanien als die Länder des Analphabetentums im Stücke genannt. Man könnte sie auch als die Länder des Katholizismus und Mohammedanismus bezeichnen. Soweit es sich um andern Aberglauben, etwa um die Rücksichtnahme auf die Zahl dreizehn, oder auf Freitage und um andere Weltanschauungen dieser Art handelt, kann man diesen Ländern noch ein anderes Land des Analphabetentums und des Katholizismus beizählen: Österreich.

Der Vollständigkeit halber sind von den Erscheinungen des deutschen Buchhandels des letzten Jahres noch zu erwähnen ein historisches Drama Nikolaus I. von Montenegro „Die Balkankaiserin"[17]), ein älteres Drama (1885) des jüngeren Rangabé „Kaiser Heraklios"[18]), zwei japanische Dramen „Terakoya" und

---

[16]) „Der böse Blick." („Malocchio.") Schauspiel in vier Aufzügen von Girolamo Enrico Rani. Alleinige vom Verfasser autorisierte Übersetzung von Eduard Wüst. Lehr i. B. Druck und Verlag von Otto Schaumburg & Co. 1900. 76 S.

[17]) Nikolaus I., Fürst von Montenegro: „Die Balkankaiserin". Historisches Drama. Deutsch von Hugo Marck. Berlin, 1901. H. Steinitz. 109 S.

[18]) Rangabé Cleon: „Kaiser Heraklios." Drama. Deutsch von Claudia und Fanny Birndt. Berlin, 1900. L. G. Schreder. 88 S.

„Asagao“[19]), eine freie Bearbeitung von Kalidasas „Sakuntala“[20]) und ein älteres Stück des böhmischen Dichters Vrchlicky, „Der Minnehof“.

Da uns Vrchlicky nächstens auch am Hofburgtheater begegnen soll, sei hier seines Lustspieles „Der Minnehof“[21]) in Kürze gedacht. Das Stück ist ein unsagbar schwacher Abguß von Moretos „Donna Diana“. An dem Minnehofe zu Avignon wird im Jahre 1341 drei Tage und drei Akte lang über die Liebe und ihre Entstehung geredet; außerdem werden von vier Liebespaaren, die nächtlicherweile im Parke der Vorsitzenden des Minnehofes flirten und dabei von einem päpstlichen Kommissär auseinander und durcheinander gejagt werden, zwei in falscher Zusammensetzung in zwei Pavillons des Parks ertappt und sollen demgemäß zur Rettung der vom Hl. Vater bezweifelten Ehre der Hausfrau auch in dieser falschen Zusammensetzung heiraten. Die vier richtigen Ehen können daher erst zu stande kommen, nachdem dem Hl. Vater die Ursache der Verwechslung aufgeklärt worden ist. Hoffentlich ist ihm die Sache so klar geworden, wie es, seit ich weiß, von wem die Übersetzung des Dramas herrührt, mir klar ist, warum seinerzeit ein Sektionschefzensor der Hoftheater mir mit solchem Nachdruck und solcher Ausdauer die Aufführung dieses langweiligen, süßlichen Stückes empfohlen hat, und warum auf meine Weigerung abfällige Urteile über Stücke Hauptmanns und Schnitzlers folgten, denen Vrchlicky als „Dichter“ gegenübergestellt wurde. Der Übersetzer war nämlich auch ein Sektionschef, und zwar der erste Sektionschef im Ministerium des Innern.

---

[19]) Dr. Karl Florenz: „Japanische Dramen. Terakoya und Asagao.“ Übertragen von Florenz. Tokyo, Leipzig, C. F. Amelang. 38 Seiten und 38 Blätter mit farbigen Abbildungen.

[20]) Schmilinsky Gust.: „Kalidasas Sakuntala“, frei bearbeitet. Dresden, E. Pierson. 106 S.

[21]) „Der Minnehof.“ Lustspiel in drei Aufzügen von Jaroslav Vrchlicky. Autorisierte Übersetzung aus dem Böhmischen von R. und L. Breisky. Wien, 1900. Wilhelm Braumüller & Sohn, Kommissionsverlag. 145 S.

Die dramatische Literatur der Theatersaison 1900—1901.

I.

Gar oft hören wir es klingen wie eine dunkle Klage, es gebe so viele Talente, sie vermögen nur nicht zur Geltung zu kommen. Cliquenwesen und Indolenz, ja auch Neid und Mißgunst versperren ihnen den Weg oder drängen sie gewaltsam zurück. Das ist so in der Politik wie in der Literatur, in der Journalistik wie im Theater — heißt es. Besonders an dramatischen Dichtern herrscht gerade ein Überfluß — müßte man meinen, wenn man jenen trüben Klängen lauscht, die ertönen, wenn verkannte oder ungekannte Dramatiker in Versammlungen, Vorworten oder Zeitungsartikeln ihre Stimme erheben und das Lied singen von den Direktoren, die nur Stücke bekannter Autoren oder unbekannter aber befreundeter oder zu befreundender Kritiker geben und andere Stücke gar nicht lesen.

Da erfaßte mich denn eines Tages, da ich wieder so ein Klagelied in engem Raume erdröhnen gehört hatte, gerade so an der Wende des Jahrhunderts, die frevle Neugierde, einmal die ganze dramatische Produktion eines Jahres kennen zu lernen. Die im Buchhandel erschienene wenigstens, also die eigentliche „Literatur". Die nur in Manuskripten vegetierenden, und die nur zum Bühnenvertriebe bestimmten Agentendrucke sind ja der großen Allgemeinheit unzugänglich. Nach den Einblicken, die ich acht Jahre lang in diese Manuskriptliteratur genommen habe, glaube ich den Verlust, der sich durch die gebotene Beschränkung für mein Studium ergab, nicht allzuhoch anschlagen zu müssen. Vieles aus der Manuskriptliteratur ringt sich doch schließlich zum Drucke durch, es dauert nur manchmal etwas lange; so habe ich unter der Ernte 1900/1901 Stücke gefunden, die ich Jahre vorher schon im Manuskripte kennen gelernt hatte, wie z. B. die Tragödien „Amalaswintha" von Karl Friedrich Weis und „König Philipps Frauen" von Karl Federn, und selbst das längst aufgeführte „grobe Hemd" von Karlweis erschien erst 1901 im Buchhandel. Freilich finden nicht alle Manuskripte einen

Verleger, aber ich glaube, man kann doch sagen, die Verlagskataloge liefern ein, wenn auch verkleinertes, so doch richtiges Bild der dramatischen Produktion. Da der aberwitzigste Blödsinn, das himmelschreiendste, schuljungenhafteste Geschreibsel und Gestammel so reichlich vertreten ist, wird nicht gerade das Gute oder Bedeutende von den Verlegern hartnäckig zurückgewiesen worden sein. Und selbst wenn man den Verlegern eine so mangelhafte Urteilsfähigkeit zumuten wollte, läge noch immer eine gewisse Ausgleichung darin, daß es Verlagsfirmen gibt, bei denen Wert oder Unwert eines Manuskriptes gar nicht in Frage kommen, sondern die offenbar alles in Verlag zu nehmen bereit sind — wenn der Autor ihnen die Druckkosten bezahlt. Nur so z. B. ist es erklärlich, daß im Verlage der Firma Pierson in Dresden Dramen erschienen sind, bei denen sich jeder Schulknabe der Autorschaft schämen müßte und von deren vollständiger Wertlosigkeit die Verlagsfirma und ihre Organe selbst so überzeugt sind, daß sie ihnen kaum die oberflächlichste Korrektur angedeihen lassen.

Ich legte mir also nach den deutschen Buchhändlerkatalogen ein Verzeichnis an und bestellte mir in der Buchhandlung, was mir nicht durch Gefälligkeit der Verleger zugänglich geworden war. Nach einiger Zeit lagen 285, vom 1. Juli 1900 bis 30. Juni 1901 in Hinrichs Wochenverzeichnis angeführte oder doch in dieser Zeit tatsächlich schon erschienene Stücke vor mir! Und dabei hatte ich jene Dramen, die in Zeitschriften und in Sammlungen, wie das „Vereinstheater“, das „Neue Vereinstheater“, die „Aarauer Bibliothek vaterländischer Schauspiele“, die „Damenbühne“, die „katholische Dilettantenbühne“ und in verschiedenen „Theaterbibliotheken“ erschienen waren, gar nicht verzeichnet.

Ein leises Schaudern erfaßte mich, da ich meine 285 Dramen überblickte, und mit kaltblütiger Verwegenheit machte ich mich an die Lektüre. Ich will niemand ängstigen und schicke daher voraus, daß ich nicht über alle 285 Stücke berichten werde. Über einige derselben habe ich dies schon getan. Es sind dies: „Der Franzl“ von Bahr[1]), „Die Heimatscholle“ von Bienenstein[2]),

---

[1]) Wien, Wiener Verlag. 375 S. Vergl. I, S. 223.

[2]) Linz, Österreichische Verlagsanstalt. 134 S. Vergl. II, S. 295.

„Die Krannerbuben“ von Dörmann[3]), „Die Zwillingsschwester“ von Fulda[4]), „Der Teufelsschlosser“ von Hans-Bachmann[5]), „Der Schier-Natz“ von Grundmann[6]), „Leo Freimann“ von Gutfreund[7]), „Haus Rosenhagen“ von Halbe[8]), „Rosenmontag“ von Hartleben[9]), „Michael Kramer“ von Hauptmann[10]), „Der dumme Hans“ von Kayserling[11]), „Andre Hofer“ von Kranewitter[12]), „Der Sündenfall“ von Pekelmann[13]), „Die Ehrlosen“ von Plessner[14]), „Johannisfeuer“ von Sudermann[15]), „Die Medaille“ von Thoma[16]). Aber auch von meiner Kenntnis der 269 andern Stücke will ich nur beschränkten Gebrauch machen und nur hervorheben, was mir in der einen oder andern Hinsicht als bemerkenswert erscheint. Die Kritik des Unzureichenden und Verfehlten ist zwar gerade auf diesem Gebiete eine recht undankbare Aufgabe, denn um Schriftsteller und insbesondere „dramatischer Dichter“ zu werden, braucht man ja bekanntlich nur Schreiben und — Lesen gelernt zu haben und im allgemeinen nimmt Einer, bevor er sein Stück für schlecht hält, doch lieber an, daß der, dem es nicht gefällt, es nicht zu würdigen vermochte; und dennoch ist es nötig, gelegentlich nicht nur dem Guten, sondern auch dem Mittelmäßigen und dem Schlechten Aufmerksamkeit zuzuwenden, und nur aus der Betrachtung und Vergleichung solcher Querschnitte kann man ein Urteil über den Fortschritt oder Rückgang gewisser Be-

---

[3]) Wien, Wiener Verlag. 160 S. Vergl. I, S. 273.
[4]) Stuttgart, J. G. Cottas Nachfolger. 231 S. Vergl. I, S. 347.
[5]) Stuttgart und Wien, Josef Roth. 106 S. Vergl. II, S. 286.
[6]) Unter-Polau, Verlag des „Rübezahl“. 96 S. Vergl. II, S. 289.
[7]) Wien und Leipzig, M. Breitenstein. 79. S. Vergl. II, S. 288.
[8]) Berlin, Georg Bondy. 156 S. Vergl. I, S. 348.
[9]) Berlin, S. Fischer. 229 S. Vergl. I, S. 216.
[10]) Berlin, S. Fischer. 130 S. Vergl. I, S. 299.
[11]) Berlin, S. Fischer. 111 S. Vergl. II, S. 56.
[12]) Linz, Österr. Verlagsanstalt. 94 S. Vergl. I, S. 354, II, S. 81.
[13]) Czernowitz, Heinrich Pardini. 97 S. Vergl. II, S. 394.
[14]) Wien und Leipzig, Leopold Weiß. 94 S. Vergl. I, S. 260, 270.
[15]) Stuttgart, J. G. Cotta's Nachfolger. 164 S. Vergl. I, S. 205.
[16]) München, A. Langen. 102 S. II, S. 64.

wegungen, über den kulturellen und entwicklungsgeschichtlichen Gehalt der dramatischen Produktion einer bestimmten Periode gewinnen.

Und da möchte ich vorausſenden, daß das Ergebnis meiner Untersuchung zunächst ein recht betrübendes ist. Vor einiger Zeit hatte es den Anschein gehabt, als gingen wir einer neuen Periode dramatischer Kunst entgegen, allenthalben konnte man ein ehrliches Streben wahrnehmen, von der überkommenen Schablone freizuwerden, ein Drama zu schaffen, das nicht ein Abklatsch von Formen und Ideen entschwundener Zeiten, sondern der Ausdruck von dem sein sollte, was unsere eigene Zeit bewegt, ein Drama, das für unsere Zeit hätte sein sollen, was das klassische Drama der Alten für ihre Zeit gewesen ist. Von diesem Streben ist kaum mehr eine Spur übrig geblieben. Der „Rummel" ist vorbei und beruhigt wenden sich die dramatischen Handwerker wieder den alten bequemen Schablonen zu. Sie haben die Witterung, daß sie so beim Publikum am ehesten ankommen. Wie die Regierungen ein genaues Bild der Tugenden oder Fehler der Regierten darstellen, wie die Zeitungen genau so gut oder schlecht sind, als das Publikum, für das sie schreiben, so liefert auch das große Kontingent der Dramatiker immer das, was dem großen Haufen gefällt. Ist es einem echten Dichter oder Künstler gelungen, das Niveau des Geschmackes der Menge zu heben, sind die Verständigeren für seine Ideen gewonnen, die Unverständigen, Urteilslosen durch Suggestion, eitle Sucht, auch für klug zu gelten, Terrorismus oder was immer für den Augenblick herübergezogen oder mundtot gemacht, so beginnt die Schar der Produzenten bessere Ware oder doch Ware nach den neuen Mustern zu erzeugen. Aber bald kommt die Reaktion im Publikum und vergnügt schustert der Dichterpöbel wieder die alten Stiefel. Wir leben gerade jetzt überhaupt in einer Zeit der erbärmlichsten Reaktion. Der Sinn für den Wert der Freiheit des Individuums ist für den Augenblick manchen Völkern ganz abhanden gekommen. Klerikalismus und Muckertum haben wieder vollen Wind in ihren Segeln; jede Partei freut sich, wenn ihre Gegner vergewaltigt werden; falsche Ehrbegriffe stellen die Vernunft und Gerechtigkeit auf den Kopf; das Militär ist der Hort

des „Staates“ oder vielmehr der „Hort“ jener Interessenkreise, die seinen Namen freventlich mißbrauchen gegen die Bürger; in dem einen Lande häufen sich die Prozesse wegen Majestätsbeleidigung, in dem andern die wegen Religionsstörung; hier wird bestraft, wer es für unwürdige Heuchelei hält, religiöse Zeremonien, die für ihn nichts sind, als leere Zeremonien, mit Zeichen der Andacht und Ehrfurcht zu begleiten, dort deckt ein autokratischer Machthaber seine rückständigen Kunstanschauungen mit den Paragraphen des Strafgesetzbuches; allenthalben aber freut sich der Pöbel aller Gesellschaftsschichten, daß er wieder ruhig seinen Instinkten, dem niedern Neide und dem Hasse gegen alles, was nach Individualität aussieht, nachgehen kann, im öffentlichen Leben und im Gebiete der Kunst. Freilich nicht der ganzen Kunst. Aber im Theater wenigstens, da hat er gesiegt: der liebe, alte Stumpfsinn ist wieder Trumpf geworden, und so kann er sich mit doppelter Wut und Kraft gegen jene öffentlichen Veranstaltungen wenden, in denen die Unternehmer, weil sie selber die Künstler sind, noch nicht vor dem Mob kapituliert haben, gegen die „modernen“ Ausstellungen von Skulpturen und Gemälden. Darin glaube ich, liegt der Hauptgrund, warum die bildenden Künstler siegesfroh einen Kampf fortführen, den die Dramatiker aufgegeben haben, oder den doch nur mehr einzelne und auch diese ohne die rechte, frohe Lust, weiterkämpfen. Es mangelt ihnen eine Organisation, mittels deren sie sich unabhängig von fremdem Willen selbst an das Publikum wenden können. Und da es auch an voranstürmenden, kräftigen Führern fehlt, die, indem sie Raum für sich schaffen, auch denen, die ihnen nachfolgen, eine Gasse eröffnen, besteht keine Aussicht, das, was dem Willen des Publikums nicht genehm ist, bis vor das Publikum zu bringen. Auf diese Weise wird von vornherein nur wenig geschrieben, was wirklich der Aufführung wert ist. Nicht die Direktoren sind es faktisch dermalen, die das Gute nicht bringen, die Dramatiker sind es, die es nicht schreiben, weil sie an den Direktoren und mit diesen am Publikum zweifeln.

Unter dieser Signatur steht die Produktion 1900/1901 und um die der eben ablaufenden Saison 1901/1902 ist es auch nicht viel besser bestellt. Den Reigen mag billigerweise das drama-

tische Gedicht „Morgendämmerung“ von Walter Bernard[17]) eröffnen, da es den Beginn des neuen Jahrhunderts als Beginn einer neuen Kulturperiode feiert und in einem Festzuge die großen Geister des dahingegangenen Säkulums an uns vorüberziehen läßt. Als Gegenstück hiezu könnte W. Maders „dramatische Zukunftsphantasie“ „die Emanzipierten“[18]) gelten, wenn es sich nicht lediglich als eine herzlich schlechte Dramatisierung des alten Bilderbogens „die verkehrte Welt“ darstellte: im Jahre 1950 kocht der Mann und die Frau liest die Kollegien usw. Phantastischer Natur ist Eberhard Buchners Drama „Rast“[19]), ein Stück, in dem „der Mann“, „das Weib“, „der Vater“, „die Mutter“, „der Bruder“, „ein Wanderer“ als Personen auftreten. Dem Verfasser hat offenbar Maeterlinck als Vorbild vorgeschwebt. Er sucht Stimmungen zu wecken, indem er uns dunkle Andeutungen macht und der Phantasie die Lösung überläßt. Aber er vermag nicht, wie Maeterlinck der Dichter, den Wunsch in uns zu erregen, des Dichters Rätsel zu lösen, und so gut es ihm gelungen ist, den tiefern Sinn seines Dramas zu verbergen, so wenig hat er es verstanden, unser Interesse dafür zu gewinnen, warum „der Mann“ zuerst mit „dem Weib“ rastlos umherzieht, dann ins Vaterhaus zurückkehrt, dort anfangs abgewiesen, endlich aufgenommen wird, warum die Frau sich „dem Bruder“ zuwendet und doch zum Schlusse, da der Mann mit ihr wieder das Wanderleben beginnt, den ihnen nachziehenden Bruder zurückweist. Man hat eben nirgends die Empfindung, daß zwischen all dem Gerede und Gemunkel wirkliche Gedanken und echte Empfindungen stehen. Manche glauben freilich, es sei etwas schon dann symbolisch, wenn es nur keinen natürlichen Sinn hat.

Einen ganz eigenen Typus in der dramatischen Literatur bilden die seit einiger Zeit in Mode gekommenen Christusdramen. Schon in Hauptmanns „Hannele“ und in Sudermanns „Johannes“ spielt die Person des Heilands herein. Andere aber haben das Leben und Sterben Christi selbst zum Mittelpunkt dramatischer Dichtungen gemacht. Den günstigsten Eindruck unter

[17]) Berlin, Verlag Aufklärung. 55 S.
[18]) Dresden, E. Pierson. 88 S.
[19]) Berlin, Herm. Walter. 60 S.

diesen macht Gonschorowskis dreiteilige Bühnendichtung „Hosianna“[20]) (Zeichen und Wunder — der Todbezwinger — das Liebesmahl). Gonschorowski verzichtet ebenso auf die üblichen Blasphemien, Christus als mehr oder minder unternehmenden Liebhaber vorzuführen, wie auf den Versuch, ihn als Sozialreformer, so beiläufig zwischen den Gracchen und Marx einzuschieben, auch erspart er uns die Lektüre zusamengeschweißter Bibelstellen. Von einer kleinen Szene, in der Christus als Wanderer armen Pilgern im Traume erscheint, abgesehen, läßt Gonschorowski seinen Christus, sehr zum Vorteile der Dichtung, gar nicht sichtbar werden, Christus ist ihm nur der Verkünder der Liebeslehre und er zeigt uns lediglich die Wirkung an, die diese auf die Menschen übt. Auch mit rationalistischen Deutungen und der biblischen Tradition widerstreitenden Neuerungen werden wir im allgemeinen verschont. Nur die letzte der drei Szenen („Das Liebesmahl“) ist nicht frei von derartigen Versuchen. Hier wird das Erscheinen Jesus im Kreise der Apostel als eine bloße Hallucination der Apostel dargestellt, in der Weise, daß die Apostel sich vor dem leeren Stuhle des Meisters verneigen, mit leeren Händen die Geberden machen, als empfingen sie Brot und Trank aus den Händen des Meisters und als führten sie Speise und Kelch zum Munde. Derlei wirkt im Drama immer lächerlich und ist ebenso störend, wie der Versuch des Dichters, uns glaubhaft zu machen, Judas habe nur aus Liebe Jesum verraten, da er aus dessen Worten den göttlichen Willen, von ihm verraten zu werden, entnommen habe. Was würden wir zu einem Dichter sagen, der uns in den Stoff der Ilias oder Odyssee solche „neue Züge“ hineindichten wollte?

Mit besonderer Vorliebe boßeln die Christusdichter an der Figur des Judas herum. In einer „Judas Ischarioth“ benannten Christustragödie von Karl Sternheim[21]) hat sich Judas zuerst selbst als Messias versucht, und sich dann, nachdem er gescheitert ist, mit voller Hingebung an Christus angeschlossen; da er aber schließlich zur Erkenntnis kommt, Christus sei es nicht um die

---

[20]) Dresden, E. Pierson. 125 S.
[21]) Dresden, E. Pierson. 102 S.

Befreiung von der Römerherrschaft zu tun, sein Ziel sei „in den Wolken" und sein Reich „Luft statt Erde", schafft er ihn „aus dem Wege", verfällt aber dann, da er den Blick Jesus', den er „ja lieb gehabt" hat, stets vor sich sieht, in Wahnsinn. In einem erst ganz kürzlich erschienenen Drama „Das Licht von Nazaret" von Gustav Slekowez (Walter Zelling)[22]) läßt der Dichter Judas gar Jesum nur darum verraten (und zwar durch Vermittlung der Magdalena, mit der Christus eine Art idealen Liebesverhältnisses unterhält), um ihn zu „zwingen, selbst die Waffen zu ergreifen". Minder gut kommen dafür meist die andern Aposteln weg. Bei Sternheim sind sie unverträgliche Streber und Neidbursche, die gelegentlich sehr despektierlich von ihrem Meister sprechen, der sie freilich hiezu gewissermaßen legitimiert, wenn er ihnen sagt: „Was wißt Ihr davon, wie es gemeint ist und was weiß ich selbst." Bei Slekowez ist Johannes ein Pharisäer und Chef des Wechselhauses, dessen Vertreter Christus aus dem Tempel jagt, zugleich auch der Liebhaber der Frau des Hohenpriesters Eliezer, und er schließt sich an Jesus darum an, weil er selber vor dem Ehebruche zurückschreckt, Jesus aber lehrt, er möge sich „das Glück holen, nach dem seine Seele ruft", wenn der „Gesetze lebentötende Macht es auch ins Endlose verbannen möchte". Noch ein anderes Drama sei erwähnt, obwohl es ebenfalls erst nach der hier behandelten Epoche katalogisiert erscheint, J. Brands Trauerspiel „Der Erlöser"[23]), ein Christusdrama, in dem sich Rationalistisches und Mystisches mischen, ohne organisch miteinander in Verbindung zu treten. Ein Jesus, der erst „in Indien . . . den Spuren Buddhas" folgen und „in Ägypten . . . am Fuße der Pyramiden wandeln" mußte, um die Elemente seiner Lehre zu finden, bei dem mag dann auch alles andere auf natürliche Weise zugehen. Die Handlung ist mit wenig Geschick aus dem großen Mysteriendrama geschnitten, das die Tradition aus den Werken der Evangelisten gewoben hat; was wirkungsvoll ist in den Reden Jesus' und der Andern, ist den Quellen entnommen, Jesus selbst als agrarischer Sozialreformer geschil-

[22]) Graz, Genossenschafts-Buchdruckerei. 110 S. 1902.
[23]) Bern, Neukomm und Zimmerman. 155 S. 1901.

dert, der gern und viel spricht, und zu entscheidenden Schritten mehr von seiner Umgebung geschoben wird, als selbsttätig sich entschließt. Dramatisch steht die Blasphemie „Rabbi Jesua", die vor einigen Jahren in Budapest in Druck erschienen ist, hoch über Brands Erlöser. Es mag ein Dramatiker Christus als Gott oder als Mensch auffassen, aber Leute, die nichts als Plattheiten oder Albernheiten von ihm zu sagen wissen und die Kunst nur mißbrauchen, um sich den eiteln Kitzel zu verschaffen, Blasphemien vorzubringen, die schwiegen wohl besser ganz still.

II.

Die Christusdramen leiten hinüber zu den historischen Dramen, d. h. zu jenen Dramen, die historische Ereignisse oder Personen behandeln oder die doch in das Milieu einer bestimmten Epoche zurückverlegt werden. Die Dramatiker hatten sich eine Zeitlang die Köpfe zerbrochen, wie sie die Anforderungen des „modernen Dramas" mit der Sonderart des historischen Stoffes in Einklang bringen sollen. Die historische Dichtung müßte ja doch den Geist und die Ideen jener historischen Zeit wiedergeben, das Drama hat aber den natürlichen Zug, sich in den Dienst des Geistes und der Ideen seiner eigenen Zeit zu stellen. Wird die Historie somit nicht entweder des lebendigen Zusammenhanges mit unserem Dichten oder Trachten entbehren oder unwillkürlich tendenziös gefärbt und mit modernen Ideen verfälscht werden? Und wie sollte man in der Zeit des Naturalismus die Leute entschwundener Kulturperioden reden lassen? Doch nicht etwa, wie wir heute reden, sondern in der Art, wie man damals sprach! Woher kennen wir die aber? Daß nicht etwa die Dichter oder gar die Dramatiker einer Zeit uns ein richtiges Bild davon geben, wie die Menschen jeweilig wirklich denken, empfinden und sprechen, daß vielmehr in der Dichtung immer wieder zur Schablone erstarrte, was in glücklichen Augenblicken dem Leben abgerungen wurde, in dieser Erkenntnis lag ja die Voraussetzung für die Aufstellung des Naturalismus als eines künstlerischen Prinzipes. Und so war es geschehen, daß, abgesehen von einigen Wenigen, die versuchten, diesen Fragen näherzutreten und den Weg zum historischen Drama vom modernen

Drama aus zu finden, oder die ruhig auf ihrem alten Schimmel, an den sie nun einmal gewöhnt waren, weiter ritten, fast kein Autor mehr historische Dramen schrieb. Nun, unter meinen 285 Dramen findet sich schon wieder gewiß ein halbes Hundert mehr oder weniger „historisch" adjustierter Stücke und die meisten von ihnen sind so, daß man ganz gut glauben könnte, sie seien vor fünfzig Jahren erschienen, wenn sie ohne Angabe des Jahres gedruckt worden wären. Das gilt gleich, um den Christusdramen die Behandlungen jüdischer Geschichte und biblischer Stoffe anzureihen, von J. Benkendorfs Trauerspiel „Barkochba"[1]), das einen jüdischen Feldherrn Simon bar Kesiba feiert, der von Vielen für den wahren Messias gehalten wurde und im Kampfe gegen die Römer nach heldenmütiger Gegenwehr der Juden („der Jude stirbt, doch er ergibt sich nicht") unterliegt. Ebenso von einem „König Saul" (Wilhelm Kirsch)[2]), während Axel Delmars „Dramatische Legende" „Hagar"[3]) in ihrem zweiten Teile, der die Leiden Hagars und Ismaels in der Wüste behandelt, auf alle Fälle poetisch und stimmungsvoll ist. Nicht uninteressant ist Hugo Salus' Einakter „Susanna im Bade"[4]), wenngleich manche, durch den Titel irregeführt, enttäuscht sein werden, wenn sie sehen, daß ihnen die keusche Susanne nicht im Bade, sondern nur vor Gericht vorgeführt wird, und daß selbst der im Interesse des Publikums gestellte Antrag der als Kläger auftretenden lüsternen Alten, Susanna sollte verhalten werden, der Verhandlung nackt beizuwohnen, von den Gerichtsältesten abgelehnt wird.

In die Zeiten der alten Meder und Perser führt glücklicherweise nur ein einziges Schauspiel, „Harpagos", von Adolf Paul[5]); um so zahlreicher aber sind die „Griechendramen" gediehen. Manche spielen in einer ganz imaginären Welt, wie das „dramatische Gedicht" „Die Könige" von Korfiz Holm[6]),

[1]) Czernowitz, H. Pardini. 34 S.
[2]) Breslau, O. Leßheim. 96 S.
[3]) Minden, J. C. C. Bruns. 40 S.
[4]) München, A. Langen. 58 S.
[5]) Lübeck, Lübcke und Hartmann. 94 S.
[6]) München, A. Langen. 101 S.

das in hübschen Versen eine Reihe von Variationen über „den Königsgedanken" bringt, oder Georg Birnbaums „Ideal und Wirklichkeit"[7]), eine Dichtung, deren poetischen Schwung wohl am besten ein „Chor der Jungfrauen" charakterisiert, der da singt:

„Mit Freuden gern tuend der Pflichten Schwere,
Die ihnen auferlegt Ehre und Sein,
Kehren die Krieger vom Felde der Ehre
Mit Blumen geschmückt in ihr Heim."

Mit einer „Nausicaa" hat sich der Graudenzer Gymnasialdirektor Siegfried Anger[8]) schwer an Homer versündigt; es wäre vielleicht überflüssig, zu betonen, daß diese „Nausicaa" von einer unsagbaren Flachheit ist und jedes Hauches von Poesie entbehrt, wenn nicht ein Kritiker („Grenzboten" 1900, Nr. 15), sich zu der kühnen Behauptung verstiegen hätte, es läge über ihr „etwas von homerischem Zauber". Der Autor tritt übrigens auch mit einer „Iphigenie in Mycenä"[9]) auf den Plan; in einer „Iphigenie in Delphi" hatte er dem dringenden Bedürfnis nach einer Fortsetzung von Goethes „Iphigenie auf Tauris" entsprochen und den Geschlechtsfluch von den Atriden nehmen lassen, während er nun, der Ordnung und Reinlichkeit halber, Iphigenien auch „die schwer befleckte Wohnung . . . entsühnen" läßt. In die Zeit um 750 vor Christus an den Hof Thrasibuls von Milet führt uns Otto Erlers „Künstlertragödie" „Giganten"[10]). Die zwei „Giganten" sind der Fischer Patur und der Tyrann und Bildhauer Thrasybul. Beide führen einen Kampf gegen die Götter und beide dünken sich Sieger — bis sie untergehen. „Du scheinst ein Wortschmied mir", sagt einmal der eine Gigant zu dem andern und dasselbe möchte man auch dem Dichter der „Giganten" zurufen. Als eine geschickte und vernünftige Dramatisierung der in Plutarchs Alexander, Kap. 9, 10, geschilderten Vorgänge zwischen Alexander, Pausanias, Philipp, Philipps erster Gattin Olympias (der Mutter Alexanders), und seiner

[7]) Dresden, E. Pierson. 156 S.
[8]) Neisse, J. Graveur. 76 S.
[9]) Neisse, J. Graveur. 13 S.
[10]) Leipzig, Breitkopf und Härtel. 83 S.

zweiten Gattin Kleopatra stellt sich Karl Federns Tragödie „König Philipps Frauen"[11]) dar. Ein „historisches Lustspiel" bietet J. V. Widmann in „Lysanders Mädchen"[12]). Die Fabel beruht auf einer von Plutarch (Lysander, Kap. 2) erzählten Anekdote. „Historisch" ist an dem Lustspiele, abgesehen von der Verwertung von Plutarchs Lysander, Kap. 16, wohl nicht viel mehr, als daß es einen spartanischen Feldherrn Lysander gegeben hat und daß dieser die Athener besiegt und Athen eingenommen hat. Aber wirklich lustig ist die Art, wie eine gefangene Athenerin die Töchter Lysanders dazu bringt, daß sie, dem auf politischen Motiven beruhenden Herzenswunsch Lysanders gemäß, freiwillig kostbare Kleider zurückweisen, die eine Gesandtschaft des Dionys von Syrakus ihnen überbringt: die schlaue Athenerin redet ihnen nämlich ein, die Kleider seien nicht mehr — modern. Von Lysanders Mädchen erzählt übrigens Plutarch noch eine andere Geschichte, daß nämlich ihre Freier sie sitzen ließen, nachdem sich herausstellte, Lysander habe kein Geld hinterlassen. Dieser Stoff dürfte auch heute noch ganz „modern" sein, nur werden solche Freier jetzt nicht mehr wie damals in Sparta öffentlich bestraft. Eine Art von Kaiser Julian behandelt das Drama „Zwischen zwei Welten" von Gertrud Prellwitz.[13]) Eine Art von Kaiser Julian, nämlich einen imaginären Kaiser „Heliodor", der auch vom Christentum abfällt und sich der griechischen Religion als der Religion der Schönheit zuwendet, schließlich aber — wieder Christ wird. Dieser Schluß hat kaum der ursprünglichen Idee der Verfasserin entsprochen, denn daß sie zuerst einen wirklichen Julian Apostata schreiben wollte, beweist nicht nur das Vorkommen der Biographen Julians, seines Jugendfreundes Gregor und seines Lehrers Libanius: einmal (am Ende des dritten Aktes) ist sogar in einer Aufschrift „Julian" statt „Heliodor" stehen geblieben.

In unsern Landen beginnen die Dramatiker natürlich bei den Kelten. Nur als äußere Drapierung für einen feinen Ge-

[11]) Stuttgart, P. Neff. 164 S.

[12]) „Moderne Antiken", Frauenfeld, J. Huber. 224 S.

[13]) Freiburg i. B., F. E. Fehsenfeld. 162 S.

danken dient das Keltentum in Gumppenbergs Einakter „Die Verdammten“.[14]) Verdammt ist, wer „das Grabmal eines Seliggesprochenen lüftet, nachzuforschen, ob er auch wirklich emporgehoben sei zu den Göttern“. Der junge Kathmor „lüftet“ das Grab seines seliggesprochenen Vaters und, da er darin die faulende, von Ratten benagte Leiche findet, will er schon seine schreckliche Entdeckung dem Volke mitteilen, als ihm sein Großvater, der Priester Usmoth, den er selbst den Fluch über die „Verdammten“ aussprechen gehört hat, eröffnet, daß dieser „vor Zeiten ein Gleiches geseh'n, und daß er geschwiegen in „Lieb und Erbarmen“ für sein Geschlecht, als er es wußte, „was alle erwartet“. Mit viel schwererem Geschütz fährt der Dichter der „Heimatkunst“, Friedrich Lienhard, vor, der in einem „König Arthur“[15]) „Sachsentum und Römertum und Christentum“ im Kampf gegen Keltentum vorführt und auch etwas von „heiterem Griechentum“ im Gegensatz zu „feierlichem Christentum“ in seinen Sang mischt.

Eine Gotentragödie schwersten Kalibers ist „Amalaswintha“ von Karl Friedrich Weis.[16]) Wenn man einmal die ganze Art des breitmäuligen Gotenpathos akzeptiert, das die Dramatiker erfunden haben, kann man übrigens einzelnen Stellen poetische Schönheit nicht absprechen. Als eine glückliche Nachempfindung nordischer Familiensagen, der Form nach sich mit Geschick und Geschmack an Wagners und Jordans Dichtungen anlehnend, kann man Franz Evers' Trauerspiel „Sterbende Helden“[17]) bezeichnen, eine friesische Heldengeschichte aus den Zeiten der Völkerwanderung. Ganz Schablone ist ein longobardisches Trauerspiel von Karl Schneider, das, aus einer bunten Reihe von Liebesgeschichten und Mordtaten zusammengesetzt, ebensogut wie „Albions Tod“[18]) auch „Rosamundens Tod“ oder „Helmichis' Tod“ oder „Paradeus' Tod“ heißen könnte. Im hohen Norden oben um das dritte Jahrhundert n. Chr. spielt Hildegard Stradals

[14]) Berlin, E. Bloch. 40 S.
[15]) Berlin, G. H. Meyer. 112 S.
[16]) Dresden, E. Pierson. 208 S.
[17]) Leipzig, Kreisende Ringe. 124 S.
[18]) Basel, C. F. Lendorff. 115 S.

„Handlung" „Helga"[19]), in der uns die Geschichte von der Witwe des erschlagenen Königssohnes vorgeführt wird, die, von Liebe zu dem gefangenen Mörder ihres Gatten erfaßt, ihn befreit und mit ihm stirbt. Hildegard Stradal schreibt zwar „küren" mit h und „schlichen" mit ie, doch gehört das Stück selbst zu den bessern Produkten seiner Art.

Ganz in Deutschtum getränkt ist Josef Orels „König Gabin".[20]) Die germanische Jungfrau Sieghild, des Quadenkönigs Gabin Tochter, schwört „solange versage ich mich dem Geliebten, solang noch eines einz'gen Römers Fuß auf Quadenlandes heil'gem Boden schreitet". Nachdem einige Akte hindurch genügend von Haß gegen „Roma" geredet ist, ermorden endlich die Römer hinterlistig den König Gabin, worauf die Quaden „Rache für ruchlose Meintat" (!) schwören und die Römer verjagen, so daß sich die germanische Jungfrau dem Geliebten nicht mehr zu „versagen" braucht. Um die fünffüßigen Jamben herauszubringen, ohne die es die alten Quaden nun einmal nicht getan haben, verrenkt der deutsche Dichter den Satzbau unserer lieben deutschen Muttersprache in der jämmerlichsten Weise. Wer, wenn er jambisch wird, Sätze hinschreibt wie „O hört sie nicht, sie spricht im Wahnsinn ja", oder „Dennoch kann ich ihr entsagen nicht", der hat kein Gefühl für die deutsche Sprache. Zu den bessern der historischen Dramen gehört „Kaiser Rotbart" von Viktor Laverenz[21]), die Szenen insbesondere zwischen Friedrich und Heinrich dem Löwen vor der Schlacht bei Legnano und zwischen Barbarossa und seiner Gattin, in der diese die Begnadigung der Bewohner von Mailand erwirkt, sind von starker dramatischer Wirkung. Eine ganze Reihe von Kaiserdramen, „welche den Daseinskampf des deutschen Kaisertums bis zum Untergange der Hohenstaufen vorführen werden", stellt Rudolf Goette in Aussicht. Das vorliegende Schauspiel „König Heinrich IV."[22]), meint Goette, werde „jener Verpflichtung, welche

---

[19]) Kassel, Th. G. Fisher u. Co. 56. S.

[20]) Brünn, Verein Deutsches Haus. 109 S.

[21]) Berlin, Struppe und Winckler. 106 S.

[22]) Braunschweig, R. Sattler. 144 S.

die Rücksicht auf den Volksgeist in der Geschichte uns auferlegt, die aber Wildenbruch nicht eingelöst hat, gerecht werden". Sein Stück wird aber jenen Verpflichtungen nicht gerecht, welche die Rücksicht auf die Bühne auferlegt. Vor allem fehlt es an der psychologischen Durcharbeitung der Charaktere und der innern Verbindung der wirr durcheinander geworfenen Szenen. Den Gegenkönig Heinrich IV., „Rudolf von Schwaben", macht zum Titelhelden eines Trauerspieles A. Kosa[23]), der seine Dramen gleich als gesammelte Werke erscheinen läßt. Neun fünfaktige Tragödien aus den Zeiten 955—1792 hat er schon geschrieben und doch meldet seinen Namen kein Kürschner und kein Brümmer. Und es stehen die Namen Schlechterer dort.

Doch ich muß mich darauf beschränken, im allgemeinen nur eine Übersicht der in den historischen und kulturhistorischen Dramen behandelten „Stoffe" zu bieten, wie sie sich wohl zumeist schon aus der Anführung der bloßen Titel ergibt. Da ist ein „Friedrich der Freidige" (d. i. Friedrich mit der gebissenen Wange) von Marie Witilo[24]), ein „Ulrich v. Hutten" von Paul Fleischer[25]), ein „Franz v. Sickingen" von Karl Joseph[26]), ein dem Versuch der Reinwaschung des Kölner Erzbischofs und Kurfürsten Gebhard Truchseß von Waldburg geweihtes Schauspiel „Der Kurfürst" von Max Wetter[27]), ein anderes, „Die Schlacht von Torgau" von Otto Girndt[28]), eine dramatische Dichtung „Die Waldenser in Dornholzhausen" von A. Caumont[29]), ein „Herzog Gothland" von Hugo Petersen[30]), ein „Thomas Bekket" von Hans Wellberg[31]), ein „Galileo Galilei" von R. Stibert[32]), ein „Konstantin XII."

---

[23]) München, Ph. L. Jung. 131 S.
[24]) Weimar, A. Huschke Nachf. 87 S.
[25]) Leipzig, H. W. Th. Dieter. 140 S.
[26]) Offenbach, E. Kaufholz u. Co. 94 S.
[27]) Köln, P. Neubner. 132 S.
[28]) Oldenburg, Schulze. 94 S.
[29]) Homburg, F. Schick. 56 S.
[30]) Berlin, Dr. R. Wrede. 63 S.
[31]) Berlin, Freund und Jeckel. 104 S.
[32]) Berlin, G. H. Meyer. 105 S.

von M. Überreiter[33]), ein „Osman Pascha“ von G. Menge[34]). Ein „Kardinal Schinner“ von G. Fischer[35]) behandelt die unglücklichen Kämpfe der Schweizer Soldtruppen gegen Franz I. in Italien, ein „Jürg Jenatsch“ von Samuel Plattner[36]) die Geschichte des streitbaren Pastors, das Schauspiel „Der Pönfall“ von Hans Hagen[37]) den Konflikt zwischen den Lausitzer sechs Städten und König Ferdinand I., der über sie einen Pönfall verhängt, weil sie die gegen ihre protestantischen Glaubensbrüder gestellten Fußtruppen zu früh entlassen hatten, und das Schauspiel „Um hohen Preis“ von Kurt Delbrück[38]) eine Episode aus den Freiheitskriegen. In einem „Herzog Ulrich von Wirtemberg“ reiht Gaudenz Sparagnapane[39]) die guten und schlechten Züge an seinem Helden nebeneinander, ohne daß es ihm gelänge, sie zur künstlerischen Einheit eines dramatischen Charakters zu verbinden; in einer Jambentragödie ältesten Stiles „Die Marannen“ führt uns J. E. de Sinoja[40]) Judenverfolgungen und Greuel der Inquisition aus dem Spanien des katholischen Ferdinand vor, und in einem Drama „Der Tag“ schildert Stephan Bacano[41]) den nationalen Dünkel und die autokratische Roheit eines ungarischen Gutsherrn von anno 1831 in auffallend wohlwollender Weise. Da der Gutsherr zum Schlusse den Bauern, die er durch seine Schändlichkeiten in die Revolution getrieben hat und die ihn gefangen nehmen, entrinnt, bricht er in die verheißungsvollen Worte aus: „Ich werde die Bauernhunde niemals lieben können. Und nun fort! Dem Militär entgegen! Gröhlt nur Kanaillen — ich komme schon wieder!“

Dieser Schluß klingt in einem gewissen Sinne ganz „modern“. Freilich nicht in künstlerischem Sinne. In allen den genannten

---

[33]) Münster, Alphonsus Buchhandlung. 89 S.
[34]) Bremen, Selbstverlag. 100 S.
[35]) Aarau, H. R. Sauerländer u. Co. 150 S.
[36]) Davos, H. Richter. 55 S.
[37]) Zittau, A. Graun. 77 S.
[38]) Hannover, Wolff u. Hohorst Nachfolger. 74 S.
[39]) Dresden, E. Pierson. 89 S.
[40]) Dresden, E. Pierson. 186 S.
[41]) Berlin, F. Fontane, Comp. 120 S.

Stücken ist kaum eine Spur davon wahrzunehmen, daß es etwas wie eine „moderne Bewegung" in der Dramatik überhaupt gegeben hat und daß die dramatische Behandlung historischer Stoffe etwas vom Charakter eines Problems hat. Der Unterschied zwischen ihnen liegt nur in der Stärke und Zähigkeit des Widerstandes, den sie dem Leser entgegensetzen. Am besten scheinen noch jene Autoren zu fahren, die ihre Leute von anno dazumal recht und schlecht so reden lassen, wie — uns der Schnabel gewachsen ist. Ähnlich macht es auch Fräulein Maidy Koch in den zwei Dramen „Ein Totentanz"[42]) und „Magdalena von Sydow".[43]) Beide Arbeiten bedeuten wohl keinen Schritt auf dem Wege zur Begründung eines historischen Schauspieles im Sinne moderner Anschauungen über das Drama, aber sie sind — und das ist auch etwas — ansprechende, bühnenmögliche Stücke, auf fleißigen und doch sich nirgends störend vordrängenden kulturhistorischen Studien aufgebaut, von falscher Sentimalität ebenso frei wie von tendenziöser Rhetorik, und hinter ihnen zeigt sich gelegentlich der scharfe Umriß einer Persönlichkeit, die nicht in den Personenverzeichnissen steht — des Autors. Im „Totentanz" werden wir nach Freiburg i. B. geführt zur Zeit, da gerade die Gegenreformation sich dort breit zu machen beginnt. Der Held ist Philipp Eugentinus, der sich den Ketzerverfolgern entgegenstellt und ihnen wohl zum Opfer fallen würde, wenn er nicht freiwillig sein Ende herbeiführte. Was unser Mitgefühl für ihn vermindert, ist nur der Umstand, daß er erst dann sich entschließt, für seine Meinungen einzutreten, da er von seinem Arzte gehört hat, er habe nur mehr kurze Zeit zu leben. Freilich erklärt uns des Ulrich Zasius Tochter Renate, warum er früher geschwiegen, mit wenigen aber trefflichen Worten, indem sie, die Hoffnungslosigkeit seines Zustandes nicht ahnend, zu ihm sagt: „Die freien Gedanken, die du verfechten willst — dort draußen sind sie schon erstarrt zum Gesetz, zum toten Buchstaben verknöchert! Und trätest du über zu jenen Reihen — du wärest dort gefangen, wie du es hier gewesen bist. Für eine Knechtschaft geht man

[42]) Freiburg i. B., G. Ragoczy. 180 S.
[43]) Freiburg i. B., G. Ragoczy. 110 S.

nicht in den Tod.“ Die protestantischen Mucker sind eben genau so widerlich wie die katholischen. In „Magdalena von Sydow“ behandelt Maidy Koch das Verhältnis des brandenburgischen Kurfürsten Joachim II. zur Gräfin von Sydow und den Konflikt, der in dem Herzen einer aus dem Konkubinat entsprossenen Tochter entsteht, da sie von den Beziehungen ihrer Mutter zum Kurfürsten und von ihrer eigenen Abstammung Kenntnis erhält.

Ganz anders geartet, phantastisch und nur dem Milieu nach in den Rahmen einer Historie sich fügend, ist „Die Tragödie der Liebe“ von Alfred Möller.[44]) Sie erregt jedoch durch die Kühnheit der Konzeption und durch Gewandtheit in Behandlung der Sprache unser Interesse. Die Szenen der Flagellanten erwecken schon zu Beginn des Stückes eine schwüle Stimmung der Sinnlichkeit und diese wird vom Autor geschickt festgehalten und vom Teufel selbst genährt, der in höchst eigener Person in Gestalt eines Mönches einen jugendlichen Don Juan bei seinem Opfer einführt.

Zwei Dramen der historischen Gattung möchte ich noch einige Worte widmen, dem einen, weil es ein Typus ist und uns zeigt, was für Mißgeburten herauskommen, wenn die Dramatik in den Dienst des landläufigen „Patriotismus“ gestellt wird, dem andern, weil man es mit einem Jubel begrüßt hat, als enthielte es eine neue dramatische Offenbarung. Das eine heißt „Für Gott und Volk“ und ist ein „historisches Schauspiel“ von Adolf Kiepert[45]), mit dem andern meine ich Kurt Geuckes Tragödie „Sebastian“.[46]) Der Held Kieperts ist Kurfürst Friedrich Wilhelm von Brandenburg. Gern gönnt dieser Österreich „den verschlissenen Prunk der Kaiserkron' des heil'gen röm'schen Reichs“. Er schaut „ein höher Ziel in weiter Fern . . . ein starkes Reich der deutschen Nation“, und schwört nach Abschluß des versifizierten Friedens von Bromberg, „die unbeschränkte Herrschaft über Preußen Als ein von Gott ihm anvertrautes Amt Zu führen nur zu dieses Landes Wohl“. „Der Schirmherr“, sagt

[44]) Dresden, E. Pierson. 148 S.
[45]) Hannover, A. Kiepert. 120 S.
[46]) Berlin, Herm. Walther. 195 S.

er, „will ich sein der neuen Lehre, die aus den Fesseln Roms uns hat befreit. Doch ob lutherisch oder reformiert, Soll nicht ein Zwiespalt sein. Genügt es ja, daß evangelisch wir und Deutsche sind.“ So geht es „für Gott und Volk“ fünf Akte lang dahin. Auch die Gründung einer deutschen Flotte wird vom Kurfürsten erörtert und er fragt: „Wo ist der Kaiser, der durch solche Tat Deutschland zu Macht und Größe heben soll?“ — und: „O, daß dereinst der Herrscher käme . . .“ Nur vom Kriege gegen die Chinesen und dem Bauchtanz ostasiatischer Prinzen weiß der große Kurfürst noch nichts zu sagen. Statt eines Rachedenkmales stiftet er vielmehr eine Ehe und vergißt so ganz auf sein erhabenes Nachbild, daß er einen Majestätsbeleidiger und Rebellen — begnadigt.

Geuckes Tragödie behandelt einen Demetriusstoff, die Geschichte von dem Portugiesenkönige Sebastian oder vielmehr von dem seine Rolle spielenden falschen Sebastian. Das Stück ist gewidmet „den Königen der Erde“, worunter der Verfasser wohl nicht jene zum Teil recht uninteressanten Herren versteht, die zufälligerweise wirklich Könige sind, sondern jene Leute, die — sich einbilden, das Zeug dazu in sich zu haben. In einem Vorgedichte verkündet Kurt Geucke, seiner „Hasser Namen wird zerfallen, Und verflucht sein und mit Schmach bedeckt.“ An Werken von Künstlern, die sich von vornherein für verkannt erklären, ist selten viel daran, und so ist es auch mit Geuckes „Sebastian“, obgleich Leute, die sich leicht etwas suggerieren lassen, darin den Beginn einer neuen dramatischen Ära erblickt haben. „Sebastian“ ist ein rechtschaffen und vernünftig, ja teilweise geschickt gemachtes Stück mit allerlei bühnenwirksamen Brimborium, afrikanischem Urwalde, geheimnisvollen Versammlungen in Katakomben, Erscheinungen, Wahnsinnsszenen, etwas Erlösertum und einer stattlichen Anzahl alter oder neuer oder doch neu aufgemutzter rhetorischer Bilder und Phrasen. Auch an neuen Wortbildungen fehlt es nicht. Man braucht aber nur die Neuschöpfung „Herdenheuchelköpfehängerei“ anzuführen, um zu zeigen, was zu Tage gefördert wird, wenn ein unsicheres Sprachgefühl von krampfhaftem Schöpfungsdrange erfaßt wird. Ich glaube, ich kann diesen Abschnitt wohl mit dem Satze schließen, das beste

der in dem behandelten Zeitraum erschienenen historischen Stücke sei Kranewitters „Andre Hofer“[47]) — und darum ist es auch in Österreich, der Heimat des Dichters, verboten worden.

III.

Bei Besprechung der historischen Dramen wurden die in der Renaissancezeit spielenden übergangen, weil sie sich in der Regel den frei erfundenen „Reimspielen“ nähern oder zu den „Künstlerdramen“ hinüberleiten. Wohl das bedeutendste „Renaissancestück“, das seit einer Reihe von Jahren geschrieben worden ist, ist Artur Schnitzlers: „Schleier der Beatrice“.[1]) Es ist bisher nur in Breslau aufgeführt worden. Das Drama führt uns die Stimmung von Menschen vor, die mit ziemlicher Sicherheit den Untergang vor Augen sehen. Aber nicht gewöhnlicher Menschen von der philisteriösen Art, von der heute die Menschen sind, sondern von Menschen der Renaissancezeit, das ist von Menschen, die an sich eine lebhafte Neigung haben, ihr Leben auszuleben und nun, den Tod im Angesicht, auch die letzten Zügel schwinden fühlen, mit denen Sitte und Herkommen sie noch geleitet hatten. In der Mitte der Handlung steht die schöne Beatrice Nardi, die Tochter eines Wappenschneiders; ihr zur Seite sind zwei „Helden“, der Herzog von Bologna und der Dichter Filippo Loschi. Filippo ist es, den sie liebt und dem sie sich liebend hingibt, der Herzog ist es, dem sie ihre Hand reicht. Schon im Traume hatte sie sich als Gattin des Herzogs gesehen und seine Umarmung empfunden und nun, da der Herzog in toller Laune eines Totgeweihten, den Untergang Bolognas durch den heranrückenden Cesare Borgia im Auge, das schönste Mädchen in Bologna sich als Genossin der letzten Nacht erkiesen will und Beatrice, auf die seine Wahl fällt, erklärt, nur als seine Gattin würde sie ihm angehören, läßt er sich wirklich sofort mit ihr trauen und Beatricens Traum hat sich erfüllt. Freilich hatte schon der bloße Traum sie von Filippo getrennt, da dieser sie nach ihrer Erzählung des Traumes entrüstet von sich stieß, die

[47]) Besprochen I, S. 354, II, S. 81.
[1]) Berlin, S. Fischer. 215 S.

„als Dirne ihres Traums“ zu ihm gekommen war. Filippo war streng. Vielleicht zu streng. Ja, wenn sie von dem Wappenschneidergesellen Vittorino derlei geträumt hätte. mit dem sie sich dann in den paar Stunden zwischen der Absage Filippos und der Werbung des Herzogs verlobte, das wäre etwas anderes gewesen. Aber bei Prinzen oder gar bei regierenden Herzogen handelt es sich um wohlerworbene Rechte in loyalen Gefühlen erzogener junger Mädchen, die auch der skrupuloseste Bräutigam respektieren sollte. Beatrice hat Filippo geliebt und sie liebt ihn noch, darum eilt sie als frischgetraute Herzogin, noch angetan mit dem kostbaren Schleier, den ihr Gatte ihr geschenkt, zu dem Geliebten. Mit ihm zu sterben kam sie, sagt sie, und sie glaubt es wohl selbst. Aber es ist ihr nicht innerer Ernst mit ihren Todesgedanken, denn da Filippo ihr sagt, sie habe in dem Becher, den er ihr kredenzt, den Tod getrunken, faßt sie gar bald Entsetzen, und da Filippo, angewidert von ihr, sich wirklich vergiftet, ruft sie es dem Toten zu, was sie wollte: „leben“ mit ihm. Und „leben“ will sie, da schon das Verderben sich über ihr zusammenzieht. Ihre Abwesenheit war bemerkt worden und in ihrer hastigen Flucht hat sie auch den Schleier bei dem Toten vergessen. Und doch scheint ihr noch Rettung zu winken, denn der Herzog verspricht ihr Verzeihung für alles, was immer sie getan, wenn sie ihn dahingeleitet, wo sie den Schleier gelassen hat. Nach heftigem innern Kampfe führt sie den Herzog in das Gemach, in dem er den Schleier der Beatrice und die Leiche Filippos findet. Der Herzog hält wohl sein Versprechen, sie zu schonen, aber der eigene Bruder tötet sie. Schade um sie. Sie hätte noch eine ganz gute Herzogin abgegeben. Und wenn der Herzog wirklich am nächsten Tage gegen Cesare Borgia fiel, was ich, offen gestanden, nicht weiß, würde sie gewiß ihren Separatfrieden mit dem Borgia geschlossen und „offene Arme“ bei ihm gefunden haben.

„Savonarola“ hat sich Wilhelm Uhde[2]) zum Titelhelden eines Schauspieles erwählt. Der erste Akt gibt uns ein wohlgelungenes Bild des geistigen Lebens am Hofe der Medici und

[2]) Leipzig, C. Reißner. 114 S.

erweckt die schönsten Hoffnungen. Leider werden dieselben bald zunichte. Der Dichter zerstört selbst unser Interesse an seinem Helden, indem er ihn zu einem Schwindler macht. In dieser Gruppe von Dramen ist auch zu nennen das Fragment Hugo v. Hofmannsthals „Der Tod des Tizian“[3]), aufgeführt als Totenfeier für Boecklin. Ohne jegliche Bedeutung ist die „Hölle“ von Wanda v. Bartels[4]), ein Schauspiel, in dem uns Dante vorgeführt wird, der in Florenz, das sich ihm infolge der Kämpfe der Cerchi und der Donati und der Gräuel der Pest als „Hölle“ darstellt, die Anregung zu seinem „Inferno“ empfängt. Von gleichem Wert ist auch ein in Prosa geschriebener prosaischer „Wilhelm Shakespeare“ von Wilhelm Schäfer.[5]) Shakespeare erhält da von einem jüdischen Geldwechsler und „Wucherer aus Venedig“ den Stoff zum „Kaufmann von Venedig“, treibt mit Bacon, Burbadge, Green, Marlowe, Ben Jonson und Andern Literaturgeschichte und macht uns mit seinem Vater, seiner Gattin, seiner Geliebten und der Königin von England bekannt.

Ganz den Charakter des „Versspieles“ hat schon „Gondoly“ von Rudolf v. Delius.[6]) Das Stück könnte ebenso zur Zeit Napoleons als zur Zeit der Renaissance spielen. Gondoly ist eine Kaufmannstochter aus Messina, die zuerst sehr ungehalten ist, daß sich die Männer „niemals denn vom Tier befreien“ können, schließlich aber „doch sehen“ möchte, wie die Sache ist, und sollte ihr „der Schlamm bis zur Gurgel steigen“ und sie „einsam irgendwo verrecken“. Nach einigen Irrfahrten gerät sie auch vor die richtige Schmiede und erfährt, was ihr zu wissen not tut. So gut hat es der Leser des „dramatischen Gedichtes“ „Der Sieger“ von Otto Falckenberg[7]) freilich nicht. Die Dichtung berichtet uns zunächst von dem Ruhme, den ein venetianischer „Fürst“ gewann, weil er einen gefürchteten Seeräuber auf dessen eigenem Schiffe „Mann gegen Mann“ erschlug. Doch eben in diesem Kampfe hatte er dem Piraten gegenüber empfunden:

[3]) Berlin, Schuster u. Löffler. 22 S.
[4]) Leipzig, H. W. Th. Dieter. 94 S.
[5]) Zürich, Selbstverlag. 102 S.
[6]) Braunschweig, R. Sattler. 85 S.
[7]) München, D. Fr. Rundschau. 58 S.

„Du bist der Größere, ich fühl' es tief in letzter Not, dein Wille weckt, was dämmernd in mir schlief, den Tod . . . du bist der Sieger." So variiert er denn nunmehr den Gedanken des Selbstmordes, um schließlich das Mädchen, das ihn schon lange liebend umkreiste, unmittelbar nachdem er es zu seiner Geliebten gemacht, zu erdolchen. Die Motivierung sollen offenbar die tönenden Worte enthalten, die der Fürst am Lager der schlafenden Geliebten spricht, bevor er sie ermordet:

„Du gabst mir mehr, als je ein Weib noch gab,
Du bist ein Quell der Ewigkeit entflossen —
Wer einmal einen Trunk aus dir genossen
Wird ewig leben — oder sinkt ins Grab.
Du setztest eine Krone mir aufs Haupt,
In der die ganze Welt sich funkelnd spiegelt,
Die letzten Pforten hast du mir entriegelt,
Weil ich an deine Wunderkraft geglaubt.
Einmal, ich fühl es, kann dies Wunder werden,
Das sonnenstark all uns're Kräfte reift,
Wer toll zum zweitenmale danach greift,
Der wird zum ärmsten Bettler hier auf Erden.
Wer seinen Königstraum zu Ende träumt,
Der hat sein Reich und seine Welt versäumt."

Wie hoch stehen die bescheidenen „fünf Szenen" „Die Prüfung der Herzogin" von Friedrich von Haas[8]) über derlei sich als Tiefsinn gebendem Unsinn. Das kleine Schauspiel spielt in dem Staatsgefängnisse zu Venedig. Sein Held ist Don Juan, den der Rat der Zehn zum Tode verurteilt hat, weil er bei einer seiner Don-Juanerien einen Nebenbuhler erstochen hat. Der Herzog will ihn begnadigen, wenn Don Juan „die Macht, die er besitzet über Herzen", dazu benützt, dem Herzog die Gewißheit zu verschaffen, ob die Treue der Herzogin über jede Versuchung erhaben sei. Sehr hübsch ist es motiviert, wie Don Juan zuerst ablehnt, dann zustimmt, dann wieder ablehnt und schließlich, nachdem er die Herzogin gewarnt, doch zustimmt, und von dichterischer Schönheit ist die Schlußszene, in der die Herzogin, die zuerst entrüstet war, daß Don Juan eine Warnung für nötig

---

[8]) Wien, C. Konegen. 55 S.

hielt, nun, unbekümmert um den heimlich lauschenden Herzog, Don Juan ihre Liebe gesteht und in seinen Armen den Tod erwartet, der ja wohl den beiden Liebenden zu teil werden wird.

Als ein unerfreuliches Beispiel, wie das Kostüm einer bestimmten Zeit oft nur dazu dienen muß, den abgestandensten Lustspielkram frisch aufzumutzen, sei Gustav Klitschers „Frühlingsspiel“ „Im Stöckelschuh“[9]) genannt, das „ums Jahr 1743“ spielt. Da ist die junge Witwe, da sind ihre drei Bewerber, der gelehrsame Magister, der lateinische Brocken seiner Rede einverleibt und über das Küssen philosophiert, der Junker, der französische Brocken seiner Rede einverleibt und als das wichtigste Ereignis ansieht, daß man in Paris von Lavendel zu Jasmin im Parfüm übergegangen ist, und der Leutnant, der — eben ein Leutnant ist, und das Kammermädchen, das Doris heißt. Und natürlich hilft Doris dem Leutnant, und zum Schlusse deklamiert Doris noch einen Epilog.

Nach Behandlung der letzten Ausläufer der historischen Dramen, jener Stücke, die bloß „Kostümstücke“ sind, führt der Weg naturgemäß zu jenen dramatischen Dichtungen, die sich das Gebiet des Märchens und der Sage erwählt haben. Nur mit einer gewissen Reserve kann ich von Walter Heymels Einakter „Der Tod des Narzissus“[10]) sprechen. Denn wenn Narziß bei Heymel die Oreade „Echo“ fragt, „hast je von Herzen du dich selbst geküßt? Hat deine Seele nie im süßen Kusseswechsel mit dir selbst geherzt?“ und wenn er schließlich sein Spiegelbild im Wasser bewundert, küßt und liebkosen will, bis es sich seiner Phantasie endlich in Aphrodite verwandelt, die zu umfangen er in die Fluten stürzt, so müssen wir hiebei unwillkürlich an eine Symbolisierung jenes Lasters denken, das Richard Dehmel („Aber die Liebe“) bei der Geliebten so reizvoll findet. In seltsamer Weise mischt Griechentum und den Orient der Khalifen das „Märchenspiel“ „Mnesis“ von Felix Eger.[11]) Aber es ist das Werk eines Dichters, der, wenn er auch heute noch ersichtlich den

---

[9]) Berlin, Fischer und Franke. 123 S.
[10]) Berlin, Schuster und Löffler. 50 S.
[11]) Berlin, G. H. Meyer. 51 S.

Spuren des „Meisters von Palmyra" folgt, doch die Hoffnung erweckt, daß er noch auf eigenen Pfaden uns zu schönem Ziele führen wird. Das mehr phantastische als märchenhafte Drama führt uns in dem Arzte „Mnesis" den großen Gott des Rückerinnerns vor, den der Meister Tod den Todgeweihten sendet und der auch dem sterbenden Sultan Almansor ein Bild seines Lebens und Wirkens entrollt. Von schöner Einfachheit ist das Lied, das Aspasia singt: „Im Felde blaue Blumen stehen . . ."

Bei den Germanen geht die Sache natürlich mit den Asen an. Die ganze germanische Göttersage scheint A. G. Alten in einer Trilogie, „Die Götterdämmerung", von der bisher der erste Teil „Baldur"[12]) vorliegt, behandeln und den Lesern verekeln zu wollen. Einige Sprachproben mögen genügen. Mimir nennt die Sprache der Nornen „der Dunkelschwestern Quark", Loki vergleicht sich mit einem „Wechselwanst" und Baldur sagt einmal: „Ich will mich Loki nicht im Frieden seiten, wir scheiden uns durch unmeßbare Weiten." Das Erhebendste ist aber der Gesang der Asen, mit dem sie offenbar dramatische Dichter von Missetaten in der Art der „Götterdämmerung" ebenso wohlmeinend als vergeblich abzuhalten sich bemühen:

Wachet beständig
Über unbändig
Böse Begierde der Brust!
Kämpfet getreulich
Gegen die gräulich
Versuchende Lust!

Den Melusinenstoff behandeln ein Drama „Melusine" von Josef Schneider[13]) und eine dramatische Dichtung „Das rote Horn" von Albert Eisert[14]), letztere, offenbar zum Textbuch einer Oper im Stile Richard Wagners bestimmt, die Art des Dichters des Ringes des Nibelungen äußerlich nachahmend. Wir lesen aber nicht nur Wagnerianismen, wie „Schweige die Angst", sondern auch Geschmacklosigkeiten, wie „Elender Wanst! So lösch

[12]) Dresden, E. Pierson. 136 S.
[13]) Dresden, E. Pierson. 94 S.
[14]) Magdeburg, C. E. Klotz. 100 S.

ich das Feuer (?) elender Lügen Dir im stinkigen (!) Hals!" Da fehlt nicht mehr viel bis zum „Stinkbauch" der Exkneipe. Einen „Merlin" hat Max Kirschstein[15]) geschrieben. Der Zauberer Merlin wird hier seinen den Traditionen der „Zauberer" wenig entsprechenden Bemühungen um die Menschheit und seiner Gattin Magdalena entzogen durch die Liebe zu der Elfe Viviane. Schließlich übermannt ihn aber die Macht der Erinnerung und er klagt:

Ja, zu spät habe ich erkannt,
Daß um leerer Schönheit Tand
Wie das Leben mir entschwunden,
So das Ewige entschwand,
Weil ich mich nicht überwand.

Doch wird ihm frei nach Goethes Faust und Ibsens Brand der Trost:

„Wer auf Erden kämpfte mit redlichem Streben
Und unterlag — ihm sei vergeben."

In der Sprache fühlt man überall den Einfluß der „versunkenen Glocke", wenn man auch gestehen muß, daß die Nachbildungen manchmal glücklich sind.

Das Märchen vom Gevatter Tod bearbeitet Josef Trübswasser[16]) in „Chryses". Aber mit Wehmut gedenken wir des alten sinnigen Märchens, das der Verfasser mit falschem „Geist" versetzt und dessen Fabel er mit andern Märchenmotiven zu einem „Märchendrama" zusammengeschweißt hat. Der Arzt Chryses ist das Patenkind des Seneschals am königlichen Hofe und der Seneschal ist nebenbei auch der Tod. Wieso der Tod Pate des Chryses geworden ist, erfahren wir ebensowenig, als, warum und wieso der Tod Seneschal geworden ist. Dafür motiviert der Tod dem Chryses, weshalb er das ihm überreichte Kraut nur anwenden darf, wenn er dem Paten beim Kranken nicht begegnet: „denn jedes Erdenwesen muß seines Lebens Schuld mit Tod bezahlen." Das Kraut hat aber nicht die Bedeutung für den Jüngling, die es im Märchen für ihn hat, daß es ihn der Königstochter nahe bringt, er kennt diese vielmehr schon lange,

[15]) Dresden, E. Pierson. 62 S.
[16]) Dresden, E. Pierson. 113 S.

hat auch ihre Gegenliebe erworben und sogar im Kampfe mit einem Nebenbuhler, der ihm die Krone und die Geliebte streitig machen möchte, mit Hilfe einer zauberkräftigen Krone gesiegt, ohne des Kräutleins irgendwie zu bedürfen. Das Kraut wird für die eigentliche Handlung erst von Belang, da sein Nebenbuhler auf die Idee kommt, Chryses möge doch an dem erkrankten Könige seine bewährte Heilkunst üben. Auf diesen Gedanken war bisher seltsamerweise niemand verfallen. Da nun Chryses verdächtigt wird, er wolle den König nicht heilen, weil ihm als Thronfolger sein Tod bequemer sei (echt märchenhaft!), und die Prinzessin dem Chryses einredet, der Pate werde schon verzeihen, rettet er den König, obwohl sich der Tod an dessen Lager gezeigt hat, und stirbt dafür mit der Geliebten. „Zwei kleine Flammen erscheinen über den beiden Häuptern, die einander näher kommen" und, während die Sterbenden sich küssen, „ineinanderfließen". Bei dieser Art des Abschlusses ist die dem ersten Akte eingefügte Szene mit den Lichtstümpfchen reines Dekorationsmoment. Als Proben der Diktion seien angeführt: „Eines Königs Tochter schlägt ihre Augen niemals unter sich" (!) sagt einmal der mit Chryses konkurrierende Fürst zur Prinzessin; ein Hofherr gebraucht die kühne Figur: „Das Volk . . . rollt die Augen" und Chryses klagt einmal: „Menschenleben werden hingeschlachtet wie wilde Tiere."

Märchenartigen Charakter hat auch „Mutter Maria" von Ernst Rosmer.[17]) Die Dichterin nennt es „ein Totengedicht in fünf Wandlungen" (!). Es ist in Wahrheit eine mystische Dichtung, in der die Sage von den Saligen, die den Wanderer hinauflocken in die Firnen, um ihn dort in den Abgrund zu stürzen, verquickt ist mit Marienkult, mit der Geschichte einer Mutter, die mit dem Tode um ihr Kind ringt, und mit allerlei andern Reminiszenzen. Da das Drama von Ernst Rosmer ist, finden wir natürlich auch sprachliche Neuschöpfungen. Da gibt es Eis, das den Tod der Ewigkeiten „niederkältet", Augen, die „sonnenblau" sind, ein Gras, das „im Tale spitzt" (die Ohren?), ein Wesen, das ein anderes Wesen mit seinem Gruße „über-

---

[17]) Berlin, S. Fischer. 96 S.

blüht", ein Zeitwort „lenzen" für „Frühjahr werden", ein „Satansmißgedüft", Wendungen wie „daß ich in meine Deineaugen sehe" usw.

Unter den schwankartigen Sagenstoffen hat besonderen Anwert bei den Dramatikern der Lügenfreiherr Münchhausen gewonnen. Herbert Eulenburg hat in seinem „deutschen Schauspiel" „Münchhausen"[18]) versucht, den „Gaukler" Münchhausen, der die „Welt belacht", „zum Menschen" zu machen. Es ist ein feiner Zug der Dichtung, daß der große Lügner, dem die Gattin des Freundes ihr Herz geschenkt hat, diesen Freund nicht zu belügen und betrügen vermag und daß er schließlich den Tod dem Verrat an der Freundschaft vorzieht. Recht störend aber ist die gezwungene, stelzbeinige Nachahmung Shakespeares in den komisch sein wollenden Szenen der Diener. Shakespeare nachzuahmen ist immer gefährlich, selbst wo man ihn mit Recht bewundert. Diese Diener reden aber wirklich ebenso geschraubt und gewunden und ihre Witze sind genau so bei den Haaren herbeigezogen und langweilig, wie dies alles in so vielen Rüpelszenen bei Shakespeare der Fall ist. Freilich ist es heute Mode, Shakespeare auch dort zu bewundern, wo er nur dem schlechten Geschmacke seines Publikums geopfert hat, und manche beugen sich auch gegen ihre bessere Überzeugung vor dem Gezeter jener Partisane verstorbener Dichter, die sich als ihre sichtbaren Stellvertreter auf Erden gehaben und in affenartiger Eitelkeit sich bei jedem kritischen Worte über einen von den großen Toten gebärden, als ob ihre nichtige Erbärmlichkeit angegriffen worden wäre.

Eine kleine Münchhausenepisode behandelt eine Komödie „Münchhausens Antwort" von Hanns v. Gumppenberg[19]), in der Münchhausen in seinem Schlosse „im Hannöverschen" eine adelige Gesellschaft dem Spotte des Publikums preisgibt und zu Gunsten einer Stallmagd schröpft. Zum Titelhelden eines Lustspieles hat Münchhausen Fritz Lienhard[20]) gemacht. Bei ihm ist Münchhausen ganz der alte Lügenheld geblieben. Das wäre

[18]) Berlin-Paris, Joh. Sassenbach. 120 S.

[19]) Berlin, E. Bloch. 64 S.

[20]) Berlin, G. H. Meyer. 106 S.

an sich kein Übel, wenn nur die neuen Lügen, die Lienhard ihn vorbringen läßt, etwas besser wären. Außerdem ist Lienhards Münchhausen au fond ein guter Mann. Auch das wäre kein Fehler. Aber er ist etwas dumm, und das sollte Münchhausen denn doch nicht sein. Freilich will der Autor seinen Münchhausen als den ganz Gescheiten darstellen, der seine Gäste, die ihn übertrumpfen wollen, selber übertrumpft; aber er fällt auf ihre albernen, plumpen Späße, daß sie ihm z. B. drei Landjunker als Cagliostro, Lavater und — Goethe vorstellen, doch zunächst hinein, und erst wenn ihm Andere einen Anschlag verraten haben, weiß er hinterher den Klugen zu spielen.

Bei Nennung des Freiherrn von Münchhausen, des adeligen Schelms, denkt man unwillkürlich an Till Eulenspiegel, den Schelm aus der Sphäre des „fahrenden Volkes“. Auch ihn hat Lienhard schon einmal zum Titelhelden einer Bühnendichtung gemacht, nun bringt er ihn nochmal in einer Episode, dem Schelmenspiele „Der Fremde“.[21]) Handlung und Charakter sind recht schwach, und was sich als Witz und Laune gibt, dürfte kaum auf irgend jemand als solche wirken. Auch von der berühmten „Heimatkunst“, hinsichtlich deren man getan, als hätte das neue Schlagwort für eine alte Sache ganz neue Ideenkreise eröffnet, kann ich nichts in Lienhards Sachen finden. Es wäre denn der Satz, den er in seinem „Münchhausen“ einem Liebhaber in den Mund legt: „Ich kann keinen Menschen so gut leiden, wie dich, den König von Preußen ausgenommen.“ Ein vernünftiges Mädchen wird vielleicht einen solchen Liebhaber nicht nach Verdienst zu schätzen wissen, der Liebhaber hat aber mit feinem Empfinden den König des Landes genannt, in dem man „maßgebenden Ortes“ dermalen ein besonders gutes Verständnis für derartige „Heimatkunst“ besitzt.

Die Vorgeschichte Eulenspiegels, wie er zu dem wurde, was er der Welt war und ist, führt uns in ansprechender Weise Carlot Gottfried Reuling[22]) in seinem Drama „Der Retter“ vor. Der junge Till kommt nach Schilda zur Zeit einer Seuche und rettet

[21]) Berlin, G. H. Meyer. 39 S.
[22]) Berlin, E. Bloch. 125 S.

einer großen Anzahl Schildaer und auch der Tochter des Bürgermeisters das Leben. Nachdem aber die Gefahr vorüber ist, erwachen der Haß des heimischen Arztes, der Geiz des Bürgermeisters, dem um das verheißene Honorar leid ist, die Eifersucht des Ratschreibers, dessen Braut, ein Spielmannskind, sich Till zugewendet hat; da sich herausstellt, Till habe sein Diplom nicht im römischen Reiche, sondern in Paris erworben, und er sei der Sohn einer der Hexerei verdächtigen, in ungeweihter Erde bestatteten Schildaerin, „der Alten vom Ulenhorst", setzen sie auch bei dem parteiischen und bornierten Richter durch, daß „der Retter" verurteilt wird, am Pranger zu stehen. Und da das Volk, das anfangs auf seiner Seite gestanden hatte, erfährt, der berühmte Arzt, der ihm Rettung gebracht, sei ein „Hiesiger", sucht es Till zu steinigen. Schon ist seine Braut von einem Steinwurfe getötet, auch er würde gewiß erschlagen — da kommt die Nachricht, die Seuche sei neu ausgebrochen und der Bürgermeister selbst erkrankt. Till wird aus dem Halseisen befreit und soll den Bürgermeister retten. Ja, sagt er, wenn Ihr mir die erschlagene Braut wieder lebendig macht. Und dabei bleibt er, nimmt dem Stadtnarren Kappe und Pritsche ab und zieht, die Kappe wie eine Krone auf dem Haupte, die Pritsche wie ein Szepter in der Hand tragend, in die weite Welt.

An die Kategorie der Sagen und Märchen lassen sich einige Stücke angliedern, deren Schauplatz in den Orient verlegt ist. Da ist eine „dramatische Satyre" „Wahrheit" von Fritz Krempien[23]), die in Samarkand spielt und uns zeigt, wie von zwei Volksbefreiern der, der die Massen belügt und ihnen Unerfüllbares verspricht, dauernden Erfolg hat, während der, der ihnen die Wahrheit sagt, erschlagen wird. Dem Sterbenden, der übrigens selber skrupellos seine Braut belogen hat, ruft auf seine visionäre Verkündigung einer wahrheitsfreundlichen Zukunft ein Bürger nach: „Schau nimmer erdwärts, hoffnungsvoller Streiter, In Samarkand lügt Alles ruhig weiter." Eine ebenfalls satirische „Komödie" „Phrasien" von Franz Neubauer[24]) führt uns zuerst nach Indien, wo wir mit der trefflichen Einrichtung bekannt

[23]) Dresden, E. Pierson. 51 S.

[24]) Leipzig, R. Wöpke. 118 S.

gemacht werden, daß alle Leute einen falschen Buckel tragen müssen, weil der Sohn des Königs einen echten hat, und dann in Begleitung des alten Herrn Ahasver nach „Phrasien", einem Lande, in dem „das Wort" „der Menge tönendes Erz" ist und der „hl. Bureaukratius" herrscht. Ganz märchenhaft ist auch die Tragödie „Einer für alle" von Friedrich Dukmeyer[25]), denn sie endigt damit, daß ein Oberst, der im Verlaufe eines Konfliktes zwischen Militärpersonen und Zivilisten einen Redakteur, weil dieser die Ehre des Regiments verletzte, einfach niederschießt, vom Kriegsgerichte als Verbrecher „aus dem Kriegsdienst ausgestoßen und auf acht Jahre nach Sibirien verbannt" wird. Das Stück spielt eben in Samarkand, also in dem barbarischen Rußland. In unsern Kulturstaaten wäre ein solches Urteil wohl kaum möglich. Erwähnt sei schließlich noch das Drama „Ananian" von Kurt Aram[26]), das die Lage der Christen an der persisch-türkischen Grenze und ihr Verhältnis zu Kurden und Mohammedanern schildert. Den Kern der Handlung bildet ein Versuch des Titelhelden, die Christen von der Herrschaft der Ungläubigen zu befreien; als pikante Zutat scheinen die vergnüglichen Reden, in denen sich der Kurdenfürst Mommedacha, der des Ananian Weib vergewaltigt hat, über dieses Thema der Genotzüchtigten und ihrem Gatten gegenüber ergeht.

IV.

Den größten Raum nimmt natürlich der Rest unseres Materiales, besonders das in der Gegenwart spielende Konversationsstück ein. Da gibt es Aktualitäten und Tendenzstücke, Volksstücke und Dialektstücke, zur Schablone erstarrte Hinterhausstücke und Arbeiterstücke, Stücke für katholische und Stücke für evangelische Vereine, Stücke für Turner „mit Reigen und Stabübungen" und Stücke für Stenographen — nur an Stücken mit Talent ist entschiedener Mangel.

Einen „Chinakrieg" mit dem Untertitel „des Verbrechens Sühne im Reiche der Bezopften" hat Ernst Wilde[1]) geschrieben,

---

[25]) München, Staegmeyr. 124 S.

[26]) Dresden, E. Pierson. 98 S.

[1]) Halberstadt, Selbstverlag. 13 S.

ein leibhaftiges Burenstück („Elizabeth te Winckel") Georg Seeger[2]), als ein „Mene Tekel der Spiel- und Mordhölle Monaco" bezeichnet sich „Der Traum des Fürsten von Monaco", Drama von Josef Morgenstern[3]), und „Der Räuber Kneißl" nennt J. v. Terherdi[4]) eine Posse, in der ein Redakteur einen lästigen Besucher, um ihn loszukriegen — als den Räuber Kneißl verhaften läßt! Nur fern ab von allem, was irgendwie mit Poesie im Zusammenhang steht, darf man die Tragödie „Gottfried Eginhart" von Willibald Goßmark[5]) nennen, einen „Ritterstiefel" ersten Kalibers. Da gibt es Zimmer in Ritterburgen und Kellerverließe, ein geraubtes Grafenkind, das sich dann in die eigene Schwester verliebt, und Köhler, die eigentlich Reichsgrafen sind. Mit der Rittersgattin Irene möchte man dem Autor und dem Verleger (E. Pierson) zurufen: „O, Eure . . . Tat! Sie macht mich schaudern. Der Sinn versagt mir das Versteh'n der Dinge. Ich such' vergebens nach dem Zweck der Tat." Nur an dieser Stelle möchte ich auch der zahlreichen „Weihnachtsmärchen" und „patriotischen Festspiele" gedenken, die immer um die Zeit gewisser „Gedenktage" wie Pilze aus dem Boden schießen, aber, um bei dem Bilde zu bleiben, meist in die Kategorie der „ungenießbaren" gehören.

Einen ganz besonderen Literaturzweig bilden die Dramen einzelner katholischer Verläge. Da gibt es Historien, wie „Theodora von Alexandrien", „christliches Schauspiel" von Ferd. Bannenberg[6]), und „Vom Kampf zum Sieg" oder „Flora die Märtyrin" von Rudolf Grein[7]), in denen die „Schaudertaten" der krassesten Naturalisten überboten werden. In dem ersten Stücke wird die christliche Jungfrau Theoroda nebst zwei christlichen Jünglingen vor unsern Augen verbrannt und eine ganze Familie sukzessive zum Christentume bekehrt, das zweite führt das Martyrium der Geschwister Laurentius und Flora vor, welch letztere den Löwen, die man während des letzten Aufzuges schon

[2]) Augsburg, Lampart u. Co. 127 S.
[3]) Basel, Selbstverlag. 24 S.
[4]) Speyer, Jäger. 16 S.
[5]) Dresden, E. Pierson. 114 S.
[6]) Trier, Paulinus-Druckerei. 126 S.
[7]) Paderborn, Bonifazius-Druckerei. 80 S.

verlangend brüllen hört, vorgeworfen wird. Sehr lesenswert ist das Schauspiel „die Lourdes Grotte" oder „die wunderbare Heilung eines blinden Mädchens" von C. Otto Metzler.[8]) Vor unsern Augen wird da ein blindes Mädchen, das fleißig zur Maria betet und das zur Grotte in Lourdes wallfahrtet, sehend, so daß selbst der aufgeklärte (pfui!) Bürgermeister bekehrt wird, der in freilich arger Verkennung der Borniertheit so vieler unserer Zeitgenossen erklärt hatte: „In unsre Zeit paßt dieser Aberglaube schon gar nicht mehr herein." Den Gipfel der Abgeschmacktheit aber stellen wohl die Dramen des Herrn „Rektors der höheren Schule zu Köln-Ehrenfeld" Jakob Hubert Schütz und die des Jesuitenpaters Nik. Simeon dar, die im Verlag der Bonifaziusdruckerei in Paderborn erschienen sind („der kranke Onkel und seine Neffen", „die Räuber" oder „Gottes Wege sind wunderbar". „Itzig der Wucherer", „Römische Altertümer", „Odero der Renegat", „der Bibabu in Pechheim", „der Doppelspieler", „Ewig jung und ewig schön"), Räuber- und Ritterstücke und die plattesten Schwänke, gelegentlich mit einem Einschlage falscher Erbauung oder richtiger Spekulation auf gewisse Instinkte der Massen.

Ein würdiges Gegenstück zu dieser „katholischen" Dramatik bildet das mit Benutzung der 1869 von Wilhelm Schum herausgegebenen Chronik des Pastors Daniel Ludwig verfaßte „historische Volksstück" „Dachwig im dreißigjährigen Kriege" von Julius Bothfeld.[9]) Der Verfasser ist ein protestantischer Tendenzdramatiker. Die Schweden und die protestantischen Pastoren sind Engel, die Kaiserlichen und die Jesuiten Teufel und eingestreute Anmerkungen zum Text machen auf die „Irrlehren" des Katholizismus noch besonders aufmerksam.

Sozialistische Propaganda betreiben Ernst Däumig in einem Drama „Maifeier"[10]), Ernst Preczang in dem Einakter „Der verlorene Sohn"[11]) und wohl auch Berthold Schröder in der dramatischen Szene „Arbeiterlos"[12]) und dem Schwank „Pump-

[8]) Paderborn, Bonifazius-Druckerei. 56 S.
[9]) Langensalza, Deutsches Druck- und Versandthaus. 71 S.
[10]) Berlin, Vorwärts. 31 S.
[11]) Berlin, Vorwärts. 32 S.
[12]) Berlin, A. Hoffmann. 10 S.

genies".[13]) Auch ein Einakter von Franz Grundmann „Edelwild"[14]) kann hieher gerechnet werden. Aber bei aller Klarheit der Tendenz wird doch die Grenze des guten Geschmackes nirgends überschritten. Nicht das Gleiche kann man von den Werken der antisozialistischen Gegendichter behaupten. In einem Schauspiel „Die Friedenseiche" läßt Frau Marie Brugger[15]) sogar die Umstürzler ein regelrechtes Attentat auf den deutschen Kaiser verhandeln. Die Verlagsbuchhandlung (E. Pierson) meint freilich in einem dem Rezensionsexemplar beigelegten Entwurf einer „Kritik", das Stück empfehle sich „besonders für Vereinskreise zur Feier patriotischer Fest- und Gedenktage!" Die „vaterlandslosen, autoritätsfeindlichen Roten" könnten übrigens hiemit ganz zufrieden sein, denn „die Anhänger der reichs- und kaisertreuen Ordnungspartei" sind von der Verfasserin als die absoluten Idioten geschildert.

Arbeiterstreiks behandeln „Die Vergessenen" von Armand Bródy[16]), „Hagenow und Sohn" von Johannes Gaulke[17]) und „Ragna" von Ernst Sedlac.[18]) Das interessanteste der genannten Dramen ist das erste, obwohl die Figur eines Arbeiterschinders, der durch seinen „rücksichtslosen Egoismus" die einzelnen Glieder der „Menschheit von heute" veredeln will, wenig glaubhaft ist. In all den erwähnten Stücken sind es äußere Zufälligkeiten, die den Streik zum Ausbruch bringen, äußere Zufälligkeiten, die eine etwaige, scheinbare Lösung vermitteln.

In die Kategorie der Arbeiterstücke gehört auch „Entehrende Arbeit" von Erich Larsen.[19]) Die Heldin des Dramas strebt mit aller Macht aus dem Arbeiterstande heraus, da sie ihn für alle Roheit und für allen innern und äußern Schmutz, der sie umgibt, verantwortlich macht, wird Verkäuferin in einem Geschäft und bestimmt auch ihren Bräutigam, eine Schreiberstelle anzu-

---

[13]) Berlin, A. Hoffmann. 22 S.
[14]) Friedland i. B., Verlag des „Rübezahl". 28 S.
[15]) Dresden, E. Pierson. 66 S.
[16]) Eberswalde-Berlin, Jungdeutschland. 102 S.
[17]) Berlin, S. Cronbach. 91 S.
[18]) Reichenberg, Deutsches Literar-Bureau. 83. S.
[19]) Dresden, E. Pierson. 146 S.

streben und anzunehmen. Wir erfahren aber nicht einmal, ob der Verfasser den Titel „entehrende Arbeit" ernst oder ironisch meint, ob er Ladnerinnen und Advokatenschreiber für moralisch höher stehend erachtet als Metallarbeiter, geschweige denn, daß die weitere dramatische Entwicklung des Stückes auf dem Gegensatze dieser Arbeitskategorien beruhte.

Vom Arbeiterstück hinüber zu den Justizdramen leitet „Fiat justitia!" von Gaudenz Sparagnapane.[20]) Das Stück klingt in einem Fluch eines Schlossergehilfen gegen die Justizbehörden als die Mörder seiner Mutter aus. Der junge Mann hat nämlich für die Zwecke der sozialistischen Sache die Kirchenkasse beraubt und das gestohlene Geld im Kasten seiner Mutter versteckt. Die Mutter wird daher nach der Entdeckung mit ihm verhaftet und infolge der Aufregung erliegt die ohnedies herzleidende Frau einem Schlaganfalle. Ja, da hätte halt der junge Mann selbst rechtzeitig an das Herzleiden seiner Mutter denken sollen. Gegen Justizirrtümer und insbesondere gegen die Todesstrafe als solche richtet sich Eduard Eggerts Drama „Gerechtigkeit"[21]), aber die einzelnen Fragen sind nicht aus dem Innern heraus, sondern mittels lauter äußerer Momente behandelt. Ein ganz merkwürdiges Stück ist das Schauspiel „Die irdische Gerechtigkeit" von Franz Haas.[22]) Es ist keine „Satire" auf die Mängel der Justizpflege, es ist hiefür zu ernst und — leider zu wahr. „Wahr" nicht in dem Sinne, daß das Ganze irgendwo so geschehen sei, oder daß die irdische Gerechtigkeit immer oder auch nur gewöhnlich solche Exzesse und Mißgriffe begehe, wie sie hier geschildert sind. Aber wahr in dem Sinne, daß wir nirgend die Empfindung bekommen, derlei sei unmöglich, vielmehr alles aus den Schwächen und Fehlern der menschlichen Natur und der menschlichen Institution heraus in furchtbar glaubwürdiger Weise entwickelt wird. Dies oder jenes haben wir geradezu hier oder dort schon miterlebt, wie z. B. das blödsinnige Gutachten der Sachverständigen im Schreibfache, das frivole Spiel des Staats-

[20]) Dresden, E. Pierson. 79 S.
[21]) Stuttgart, Strecker und Schröder. 164 S.
[22]) Zürich, C. Schmidt. 109 S.

anwalts mit dem Ritualmordmotiv und das Drängen einer „politischen" Partei auf Vollzug eines Todesurteiles. Und daß man einen Menschen wegen Beleidigung eines Mitgliedes des regierenden Herrscherhauses verhaftet, in Anklage versetzt und verurteilt, weil er eine galante Attacke gegen seine Frau mit einem Faustschlag erwidert hat, ohne sich darum zu kümmern, daß der Attackierende durch einen Ehrfurchtsparagraph des Strafgesetzes in besonderer Weise geschützt wird, das hätte man in einem der Staaten, in denen es solche Ehrfurchtsparagraphe gibt, gewiß schon erlebt, wenn nicht die Tugend der Prinzen in Verbindung mit der Nachsicht der Ehemänner derlei Verwicklungen von vornherein ausschlösse. Daß aber, wenn eine derartige Komplikation denn doch einmal irgendwo einträte, sich ein Staatsanwalt fände, der der größern Sicherheit halber auch gleich eine zweite Anklage wegen irgend eines andern Deliktes bei den Haaren herbeizöge, und ein Vorsitzender, der dem Angeklagten und seinem Verteidiger verböte, über das zu reden, was dem Faustschlage vorherging, das scheint leider so wenig unglaubwürdig, wie daß die arme Frau, die zuerst Recht und dann wenigstens Gnade für ihren schuldlosen Gatten sucht, schließlich schwach wird und die eigene Schuldlosigkeit verliert. Das alles entspricht eben so ganz der Natur des Menschen.

Im Zusammmenhange mit diesen „Justizstücken" sei auch eines historischen Dramas gedacht. W. A. Paaps „Königsrecht"[23]) behandelt den berühmten Rechtsfall des Müllers Arnold in Pomerzig, den die Gerichte alle seine Prozesse verlieren ließen, und dem dann König Friedrich selbst das Recht sprach, durch diesen Machtspruch der Form nach das Recht verletzend, um ihm dem Wesen nach zum Siege zu verhelfen. Es ist ein prächtiges Buch, das Paap geschrieben hat, vielleicht ein mittelmäßiges Drama im Sinne der Ästheten, aber ein Stück, geeignet, die stärkste Wirkung auf ein nicht völlig versumpftes Publikum zu üben, ein Stück, voll warmen, schönen Hasses gegen die Juristerei und gegen das römische Recht, das unsere ganze Entwicklung vergiftet hat und dessen Gestank noch heute die Gesetzgebung und den

---

[23]) Minden, J. C. C. Bruns. 186 S.

allgemeinen Rechtssinn durchseucht, und dabei so geschickt gemacht, daß wir über all dem herrlichen Wahren, das auch noch auf unsere heutigen Verhältnisse paßt, gern übersehen, daß es eigentlich in einer Apotheose der Kabinettsjustiz gipfelt.

Das Erbe des Naturalismus verwalten dermalen die Dramatiker des Hinterhauses. Aber sie sind schlechte Verwalter — und schlechte Dramatiker. Ob wir „Hertha" von Kurt Günther[24]), „Freie Liebe" von Arthur Kohlhepp[25]), „Die Verderbin" von Max Kretzer[26]) oder das „Volksstück" „Liebe" von Franz Schamann[27]) hernehmen, immer haben wir denselben Personalstand mit kleinen Modifikationen, die kupplerische oder doch unachtsame Mutter, die leichtsinnige und die brave Tochter, den braven Arbeiter oder Buchhalter, der die leichtsinnige Tochter liebt oder geliebt hat, und den jungen Lebemann, zu dem sie Beziehungen unterhält. Die kräftigsten Varianten sind bei Schamann zu finden. So, daß die Mutter Kerzlweib und Betschwester ist und die unzüchtigen Szenen mit Gebeten begleitet, daß die Tochter im ersten Akt ihren Liebhaber nächtlicherweile durch das Schlafzimmer der Mutter führt, und im letzten Akt als venerisch erkrankt in das Spital überführt wird. Sehr originell ist auch, daß die „Damen" der Familie zu jedermann „serbus" oder doch „servus" sagen. In die Kategorie der Hinterhausstücke schlägt einigermaßen auch Philipp Langmanns Drama „Korporal Stöhr".[28]) Wenn ich nur wüßte, warum der junge Stöhr, der Ordnung im Hause Stöhr macht, gerade Korporal sein muß? Bloß damit man begreift, weshalb er so lange weg war? Oder hat gar der militärische Geist ihn davor gerettet, auch so zu werden, wie die andern Familienglieder? Oder ist es speziell die Korporalswürde, die ihn befähigt hat, mit dem verfluchten Zivil fertig zu werden?

Aus der Gruppe der „Künstlerstücke" seien nur genannt die Schauspiele „Frau Julie Niendorf" von Eugen Herbert

---

[24]) Dresden, E. Pierson. 19 S.
[25]) Wien, M. Perles. 109 S.
[26]) Berlin, Fischer und Franke. 162 S.
[27]) Wien, Wiener Verlag. 133 S.
[28]) Stuttgart, J. G. Cottas Nachfolger. 127 S.

(Musik)[29]), „Leidenschaft" von Hans Heide (Malerei)[30]) und „Abgott Mann" von Mari (?) Sontoneff[31]), die „Tragikomödie" „Tota mulier" von Kurt Holm[32]) sowie die „Dorfkomödie" „Die Schauspieler" von Julius Jasomir (Theater).[33]) Auch das wirkungsvolle Drama „Der Sterngucker" von Georg Reicke kann man hieher rechnen.[34]) Rudolf Rittner hat ein Schauspiel „Wiederfinden"[35]) geschrieben, das ich gerne gut finden möchte, wenn ich könnte. Das Stück spielt in der Bohème „einer mittleren Provinzstadt", die ersten Akte in den reservierten Räumen eines Restaurants, der dritte in dem Boudoir der Chanteuse Else Doldner, die dort eine Art Brautnacht mit dem eben wiedergefundenen Jugendgespielen, dem Komponisten Wolfgang Hartmann, feiern will. Die Bummelwitze, aus denen die erste Hälfte des Stückes zusammengebraut ist, kann man allenfalls noch lächelnd hinabwürgen, später aber, da sich die Sache sentimental gestaltet, Elschen immer kindlicher und „versonnener" wird und der große Mime Wolfgang Hartmann, den der Autor in ein Komponistenfell eingenäht hat, anfängt, die Gemütskiste zu öffnen und in der Charakterschublade herumzukramen, wird die Sache unverdaulich. Wir werden mit Wolfgang verstimmt, daß Elschen dem nächtlichen Besucher ihr vierjähriges Töchterlein vorstellt, und wenn dann der frühere Liebhaber, der noch den Hausschlüssel hat, an die Türe zu trommeln beginnt, und Wolfgang sich entfernt, ohne von der angebrochenen Brautnacht weiter Gebrauch zu machen, bedauern wir lebhaft, ihm nicht schon ahnungsvoll vorausgeeilt zu sein.

Einen dramatischen Dichter hat zum Helden Georg Hirschfelds Komödie „Der junge Goldner".[36]) Das Stück ist gleich „Agnes Jordan" ein in fast ausschließlich jüdischen Kreisen

---

[29]) Wien, Wiener Verlag. 79 S.
[30]) Schwerin, F. Bahn. 79 S.
[31]) Dresden, E. Pierson. 82 S.
[32]) Dresden, E. Pierson. 18 S.
[33]) Leipzig, R. Wöpke. 144 S.
[34]) Berlin, S. Cronbach. 30 S.
[35]) Berlin, P. und B. Cassirer. 232 S.
[36]) Berlin, S. Fischer. 232 S.

spielendes Milieustück. Der Konflikt, der daraus entsteht, daß der Direktor des neuen Nationaltheaters das Stück des jungen Goldner für die Eröffnungsvorstellung annimmt, der Vorsitzende des Theatervereines aber dieses Projekt aus persönlichen Gründen bekämpft, erweckt anfangs unser Interesse. Dieses erlahmt aber schließlich, da alle Beteiligten energielos dem auf sie geübten Drucke nachgeben, und es wird auch dadurch nicht neu belebt, daß der junge Goldner bei dem Bankett nach der Eröffnungsvorstellung eine polemische Rede hält, denn deren Kritik nimmt uns ein „Leutnant v. Pillnitz“ zutreffend mit den Worten weg: „Jott, das könnte doch viel besser jemacht werden.“

Ein „Künstlerdrama“ ist auch Max Dreyers Drama „Der Sieger“.[37]) Wie sein Probekandidat ist es aber auch ein Drama der Gesinnungstüchtigkeit. Nur spielt hier die Gesinnungstüchtigkeit nicht unter den Gymnasiallehrern, sondern unter den Bildhauern. Bei den Lehrern besteht die Gesinnungstüchtigkeit darin, daß sie in der Schule die Darwinsche Theorie vortragen, bei den Bildhauern aber darin, daß sie keine Aufträge — von Hof annehmen, da man ihnen dort darein redet und dann die künstlerische Freiheit behindert ist. Der Held ist ein umgekehrter Probekandidat an Gesinnungstüchtigkeit. Anfangs freilich, da wirft er auch einen wirklichen Geheimrat, der ihm einen Auftrag vom Hofe bringt, hinaus, wie das so bei den gesinnungstüchtigen Bildhauern üblich ist, aber wie er entdeckt, daß seine Frau mehr kann als er, daß er überhaupt kein Könner ist, da will er wenigstens im äußern Erfolg „der Sieger“ sein über die Andern. Einstmals hatten er und sein Freund mit Verwendung eines Dolches „Blutsbrüderschaft“ gemacht, mit dem Dolche hat er sich schon einmal töten wollen, aber der Freund hat ihn ihm weggenommen und er hat versprechen müssen, daß er sich nie anders als mit dem Dolch „abmurksen würde“; der Freund würde ihm aber den Dolch nur geben, „beispielsweise, wenn er seine Kunst verraten hätte“. Nun hat er sie verraten und der Freund schickt ihm auch den Dolch. Er aber hängt den Orden, den er für die „Hofarbeit“ erhalten hat, an den Dolch.

[37]) Berlin, G. H. Meyer. 199 S.

In die Kategorie der „Erfinderdramen" gehören „Das große Leben" von Franz Evers[38]), „Im Strandkrug" von Alfred Walter[39]) und „Der tote Punkt" von Siegfried Robert Nagel.[40]) In dem ersten Stück handelt es sich um eine Flugmaschine, in dem zweiten um einen Schwimmapparat und in dem dritten um irgend eine Maschine für den Fabriksbetrieb. Alle drei Erfinder gelangen eigentlich an den „toten Punkt"; der erste, indem er abstürzt, da er sich nach Jahren der Abstinenz wieder dem Alkoholgenuß hingegeben hat (Donnerstag) und daher beim Aufstieg (Sonnabend) die „große Schraube vergessen" hat und „daneben griff" (langer Kater das); der zweite, indem er ertrinkt, gerade da seine Frau im Begriffe ist, ihm durzugehen; der dritte, indem er eben in seiner Erfindung sowie in seiner Liebesangelegenheit nicht vom Flecke kommt. Am schlimmsten ist eigentlich der dritte daran, denn es gelingt ihm zwar endlich, den „toten Punkt" in der Erfindungs- und der Liebessache zu überwinden, aber, nachdem er, der arme Mechaniker, die Fabrikantentochter geheiratet und die Fabrik übernommen hat, betrügt ihn die Geliebte trotz ihrer Liebe und die Fabrik geht zu Grunde trotz seiner genial ersonnenen Maschine.

Aus der Schar der „Volksstücke", mit welcher Marke meist die blödsinnigsten Stücke bezeichnet werden, heben sich vorteilhaft hervor „Die beiden Müllerskinder" von Paul Kindschi[41]), eine schlichte, einfache Arbeit, und „Wetterleuchten", ein „Lebensbild aus Deutschböhmens Bergen" von A. J. Rondorfer[42]), das zwar ein stark zugespitztes Tendenzstück ist, aber gesunde Ansichten mit Geschick und ohne Vordringlichkeit und Unduldsamkeit vertritt. Nach „Heimatkunst" riecht Fritz Stavenhagens „Niederdeutsches Volksstück" „Jürgen Piepers".[43]) Es ist aber eines jener ärgerlichen Stücke, deren Handlung nur von der absoluten Borniertheit der Handelnden lebt. Jürgen Piepers, ein reicher

[38]) Leipzig, Kreisende Ringe. 140 S.
[39]) Dresden, E. Pierson. 73 S.
[40]) Dresden, E. Pierson. 70 S.
[41]) Aarau, H. R. Sauerländer u. Co. 42 S.
[42]) Wien, C. Thiel. 93 S.
[43]) Hamburg, A. Harms. 165 S.

Bauer, sucht die Heirat seines Sohnes mit einem armen Mädchen zu hindern und Dank der Stupidität der beiden und den vom Autor beigestellten Zufälligkeiten, Todesfällen und Mordtaten, gelingt dies auch vier Akte lang, bis endlich nach einem Mordversuch des Vaters an dem Sohn und dem Selbstmorde des Vaters der Ehe des jungen Piepers mit der durch einen Mord des Vaters zur Witwe gewordenen Geliebten nichts mehr im Wege steht!

Als „Bearbeitungen" vorhandener Dichtungen sind zu nennen: „Friedemann Bach" von Horst Waldheim[44]) nach dem gleichnamigen Roman A. E. Brachvogels, „Lichtenstein" von Rudolf Lorenz[45]) nach Hauff, „Lygia" von Emil Pohl[46]) mit freier Benutzung des Romanes Quo vadis von H. Sienkiewicz und „Ahasver in Rom", ein fünfaktiges Drama, auf das Julius Horst[47]) recht „geschickt" Hamerlings Dichtung mit tunlichster Beibehaltung ihrer Worte „zusammengestrichen" hat. Literarisch-satirischen Charakter hat „Wachsmann als Erzieher", ein „Seitenstück" von Paul Andreas[48]), in dem sich der Autor dagegen verwahrt, „daß die Flachsmänner, Franz Moore und Mephistos den Typus des deutschen Erziehers und Schulmonarchen ausmachen"; ferner „Fastnachtsfreuden oder die Stiefzwillinge", „der Komödie Johannisfeuer von Hermann Sudermann II. Teil" von „Hermann Nordermann[49]), ein satirisches Nachspiel, dessen Pointe darin besteht, daß Trudchen, die Georg v. Hartwig geheiratet hat, und das Heimchen, mit der er sich unmittelbar vor der Hochzeit vergangen hat, zu gleicher Zeit „Stiefzwillinge" bekommen.

Aus der großen Menge der übrigen Stücke möchte ich nur noch einige wenige hervorheben. Frank Wedekinds „Marquis von Keith"[50]) und die „Komödie" „Der Leibalte" von Lothar

[44]) Zerbst, C. Luppe. 104 S.
[45]) Halle, L. A. Kämmerer. 123 S.
[46]) Stuttgart, Katholische Vereinsbuchhandlung. 118 S.
[47]) Hamburg, Verlagsanstalt. 150 S.
[48]) Waldenburg, C. Meltzer. 21 S.
[49]) Dresden, E. Pierson. 45 S.
[50]) München, A. Langen. 189 S.

Schmidt[51]) haben anläßlich ihrer Aufführung von sich sprechen gemacht. Ersteres führt uns im Rahmen von Klein-Isar-Paris ein Bruchstück aus dem Leben eines Hochstaplers vor, ohne die Hoffnungen zu erfüllen, die der Name Wedekind in uns erweckte. Schmidts Komödie wurde an der Berliner Sezessionsbühne gegeben, hat aber gar nichts „Sezessionistisches" an sich, ist vielmehr das richtige Philisterlustspiel: Dem Philister werden Philister vorgeführt, daß er über sie lachen und sich einbilden kann, er sei kein Philister, in der Mitte der Handlung aber steht ein „sympathisches" Paar, das alle äußern Alluren der Nichtphilisterhaftigkeit hat und sich schließlich kriegt. Über dem ganzen Stücke liegt ein schlechter Geruch, den der Kosename des Liebhabers, der quondam „Leibbursche" des Gatten der „kleinen Frau" war und daher der „Leibalte" genannt wird, ausdünstet.

In einem gewissen innern Zusammenhange miteinander stehen die „Christnachtstragödie" „Und Friede den Menschen" von Ludwig v. Ficker[52]) und das Schauspiel „Osterglocken" von Paul Remer.[53]) Wie in seinem Drama „Sündenkinder" wendet sich Ficker auch in seiner „Christnachtstragödie" gegen die durch Vertreter des Klerus propagierte Ansicht, daß die uneheliche Geburt den unehelich Geborenen einen Makel aufdrücke. Dasselbe Thema behandelt Remer in seinem Einakter. Auch hier das arme Mädchen, das, von zartfühlenden Menschen betreut, des Tages harrt, der ihr Mutterglück und Schande bringen soll, auch hier das brutale Eingreifen eines engherzigen Geistlichen, nur daß der „Priester Gottes", der bei Ficker ein katholischer Pfarrer ist, dem Berliner Schriftsteller natürlich ein protestantischer Zelot ist. Den Vorzug scheint mir entschieden Remers Dichtung zu verdienen. Sie ist einfach, ohne jede Bühnensensation, und doch voll Stimmung, Poesie und Religiosität des Herzens.

Eine eigentümliche Erscheinung der letzten Jahre, offenbar durch Sudermanns „Morituri" angeregt, bilden die sogenannten „Einakterzyklen", meist nur lose zusammenhängende Einakter, unter einem oft ziemlich gesuchten Titel zusammengefaßt. Als

[51]) Berlin, W. Spemann. 137 S.

[52]) Linz, Österreichische Verlagsanstalt. 98 S.

[53]) Berlin, Schuster und Löffler. 59 S.

solche sind zu nennen „Sündige Rechte“ von Albert Hieber[54]), „Verabschiedet“ von Leopold Isler[55]), „Irrlichter“ von Elisar v. Kupffer[56]), „Schwüle Nächte“ von Leo Lenz.[57]) Ganz anderer Art sind die „Zwischenspiele in Versen“ von L. Ysaye[58]) („Der Garten“, „Kolombine“, „Blind“, „Am Marmorbrunnen“.) Sie sind so zarter Art, daß man kaum ihren Inhalt berichten kann. Ein Ehemann, der nach zehn Jahren der Ehe erst aus einem Geständnisse seiner Frau, daß sie schon früher einmal im Garten der Liebe lustwandelte, entnimmt, sie sei weniger Steinbild, als er geglaubt hatte, und daher nun den Versuch machen dürfte, „den Schlüssel zu dem Gartentor“ zu finden; ein Pierrot und ein Harlekin, die mitten in der Trauer um die eben verstorbene Kolombine — eine neue Kolombine erblicken und sich ihr sofort huldigend neigen; ein Mädchen, das einen kranken Blinden liebt, um ihn glücklich zu machen, sich für ihre Rivalin ausgibt und ihm alle Liebe erweist, die ihm jene versagt; ein Knabe und ein Mädchen, die am Brunnenrande sitzen; — alles nur ein rascher, flüchtiger Hauch, aber ein flüchtiger Hauch, der von Blumen und Schönheit kommt.

Ich möchte meine Revue nicht schließen, ohne der zwölf dramatischen Skizzen zu gedenken, die A. Hauschner[59]) unter dem Gesamttitel „Frauen unter sich“ bescheiden als „Gespräche“ bezeichnet hat. Sie sind aus schönen Empfindungen heraus auf Grund feiner Beobachtung mit kräftiger Sicherheit und satirischer Schärfe geschrieben. Wenn ich die Dramolets „Sittlichkeit“, „Kunst“, „Jugend“ und „Treue“ besonders hervorhebe, so geschieht es nicht, um die andern zurückzusetzen. Mit der gleichen Annahme können ja auch jene mich entschuldigen, deren Dramen ich in dieser Überschau gar nicht genannt habe.

---

[54]) Dresden, E. Pierson. 63 S.
[55]) Dresden, E. Pierson. 146 S.
[56]) Berlin, E. Ebering. 88 S.
[57]) Dresden, C. Reißner. 145 S.
[58]) Wien, Wiener Verlag. 62 S.
[59]) Dresden, C. Reißner. 211 S.

Register.

I. Personenverzeichnis.

1. Autoren.

2. Darsteller.

3. Andere Personen.

II. Sachverzeichnis.

1. Stücke und Rollen.

2. Schlagworte.

